This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Stanford University Libraries
3 6105 128 613 069
STANFORD
LIBRARIES
Digitized by Google

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Digitized by Google

AC899
H46B
f

STANFORD
LIBRARIES

Das Leben des Malers
Johann Conrad Seekatz
1719—1768

Inangural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
einer hohen philosophischen Fakultät der
Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg
vorgelegt

von Ludwig Bamberger
aus Mainz

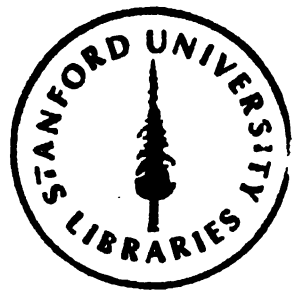
Heidelberg 1916 / Carl Winters Universitätsbuchhandlung

3783
H46B

Digitized by Google

Heidelberg, Juli 1914.

Referent: Professor Dr. Carl Neumann.



Die Dissertation ist der Teil
einer größeren Arbeit, die als Bd. 2 der
Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen,
herausgegeben von Carl Neumann und
Karl Lohmeyer, im Verlag von
Carl Winters Universitäts-
buchhandlung in Heidelberg
erscheint.

Digitized by Google

Johann Conrad Seekatz ist durch ein gütiges Geschick vor dem Lose jener völligen Vergessenheit bewahrt geblieben, die noch heute das Lebensbild so vieler seiner begabten Zeitgenossen deckt. Sein Gedächtnis lebte seit dem Erscheinen von „Wahrheit und Dichtung" in jener einzigartigen Schilderung fort, mit der Goethe das Schaffen des Malers in die Erzählung der eigenen Kindheit unzertrennlich verwob. Freilich, die unmittelbare Wärme, mit der sich einst der Leipziger Student Goethe über den Tod Seekatzens vor seinem Lehrer Oser aussprach, ist in „Wahrheit und Dichtung" einer kühleren Distanz gewichen, aber noch blieb Interesse genug, daß man sich im Kreise der Goetheforscher, lange ehe die kunstgeschichtliche Forschung an die Betrachtung des 18. Jahrhunderts und seiner Einzelerscheinungen herantrat, näher mit den Werken des wunderlichen „Gevatters Seekatz" beschäftigte. Ja — von diesem Standpunkt aus ließen auch Kenner, deren Augen von den Werken eines Raffael und Michelangelo erfüllt waren, die Leistungen des Darmstädter Hofmalers gelten. Hing doch über dem Schreibtisch eines Herman Grimm das Goethesche Familienbild von Seekatz — wahrlich keines der besten Stücke unseres Malers, das aus der Erbschaft der Bettina von Arnim in den Besitz ihres Schwiegersohnes übergegangen war. Zu diesem geheimnisvollen Zauber mittelbarer Beziehungen, der seit der Zeit des Jenenser Goethekultes über alles, was irgendwie in Berührung mit Goethe oder seinen Werken stand, ausgebreitet schien, gesellte sich in der Folge bald der Versuch, auf den knappen Angaben in „Wahrheit und Dichtung" für eine allgemeine Wertung der Seekatzschen Arbeiten weiter zu bauen.

Die erste derartige, umfassendere Darstellung der Seekatzschen Künstlerpersönlichkeit gab Martin Schubart in seinem Werke über den Grafen Thoranc, Goethes Königslieutenant, München 1896, in dem er Seekatz ein ganzes Kapitel widmete (Kap. XVI S. 115—128). Sein großes Verdienst ist neben der überaus wertvollen Entdeckung der „Monatstapete" und der „Iliasdarstellungen" vor allem die Zusammenstellung wichtiger älterer, literarischer Quellen, die für jede weitere Forschung grundlegend bleiben mußten. Es handelte sich dabei insbesondere um eine kurze Seekatzbiographie, die im Hess.-Darmstädtischen Staats- und Adreßkalender auf das Jahr 1780 ohne Namen des Verfassers erschienen war, und deren Bedeutung um so größer ist, als sie ohne Zweifel schon Goethe bei der Niederschrift des vierten Buches von „Wahrheit und Dichtung" als Stütze seines Gedächtnisses vorgelegen hatte. An die Entdeckung Schubarts schlossen sich dann weitere Untersuchungen von Donner von Richter: Die Thoranc-

Digitized by Google

bilder in der Provence und im Goethemuseum zu Frankfurt a. Main, Jahrb. des freien deutschen Hochstifts, Frankfurt 1904, und Otto Heuer, Goethe und die Königsleutnantsbilder, Jahrb. des freien deutschen Hochstifts, Frankfurt 1907, an, die das aufgefundene Material wissenschaftlich ergänzten und bereicherten. Heuer hatte sich übrigens schon lange, bevor er die Seekatzsche Monatstapete für das Frankfurter Goethemuseum erwarb, in ähnlicher Weise wie Schubart um die Wiederentdeckung der von Goethe erwähnten Tapetenmalereien bemüht und hatte es ermöglicht, auf einer Ausstellung in Frankfurt a. M. im Jahre 1895 das Publikum mit einer Reihe bis dahin völlig unbekannter Gemälde zu überraschen, die ihm Graf Sartoux, der Großneffe des Königsleutnants, aus Schloß Mouans in der Provence zugeschickt hatte. Ein Jahr später entdeckte Friedrich Back das interessante Seekatzsche Skizzen- und Studienmaterial in Darmstadt. Auch dort hatte sich wie in Frankfurt die lokalgeschichtliche Forschung mit der Künstlergestalt des landgräflich hessischen Hofmalers näher befaßt.

Alle diese Versuche begnügten sich jedoch mit der Interpretation einzelner Werke, ohne genauer auf eine kunstgeschichtliche Gesamtwürdigung einzugehen. Man wiederholte stets wieder den altüberlieferten Satz, daß der Vater des Johann Conrad Seekatz in Worms eine Kirche ausgemalt habe, aber man bekümmerte sich nicht weiter darum, welcher Art nun diese Malereien waren, und es kam sogar zu allerhand gewagten Hypothesen über Seekatzsche Familienmitglieder (so in Naglers Künstlerlexikon und bei Friedrich Schneider, Die St. Pauluskirche in Worms), die, wie schon Weckerling bei Gelegenheit seiner archivalischen Forschungen über die Wormser Dreifaltigkeitskirche feststellen konnte, in Wahrheit niemals gelebt hatten. Hier war also ein wichtiger Punkt, an dem jeder Versuch einer Gesamtdarstellung einsetzen mußte. Wenn schon Seekatzens Vater ein Maler gewesen — welche Tradition war es, in der der junge Johann Conrad aufwuchs, und gab es überhaupt eine solche Seekatzsche Familientradition? Allen denen, deren Interesse einzig und allein dem „Goethe-Seekatz" galt, dem Seekatz aus „Wahrheit und Dichtung", d. h. mit anderen Worten dem Vierzigjährigen, konnte der künstlerische Werdegang Johann Conrads mehr oder weniger gleichgültig erscheinen. Für den Biographen galt es, hier eine empfindliche Lücke zu füllen. Und in der Tat ist dieser Werdegang als das Typische in der Erscheinung des Joh. Conrad Seekatz zu bezeichnen, von dessen Voraussetzung aus einzig und allein das richtige Verständnis für seine ganze Kunst erwachsen kann, denn Seekatz und seine Frankfurter Kollegen sind auch noch bei ihren selbständigen Leistungen nicht als selbständige Künstlerpersönlichkeiten zu verstehen; es sind Handwerker, die sich langsam mit allen möglichen fremden Hilfsmitteln wie Stichvorlagen und dergleichen von unten heraufarbeiten, und deren künstlerische Selbständigkeit darum zeitlebens eine bedingte bleibt.

Seekatzens ganzes Schaffen bedeutet eine große Aufwärtsbewegung vom Handwerker zum Künstler, und diese Bewegung scheint überhaupt für das 18. Jahrhundert charakteristisch. Unbekannte, kleine Schreinermeister schwingen sich zu großen, dekorativen Kunstwerken auf — wir brauchen nur an das Chorgestühl im Wormser oder Mainzer Dom zu denken, Stukkateure und Bau-

Digitized by Google

leiter werden selbständige Architekten, Modellschnitzer kleiner Porzellanmanufakturen werden Bildhauer, und Tünchermeister, die ihr Lebtag nach Vorlagen gearbeitet haben, versuchen sich plötzlich in eigenen Ideen, um bei der Signatur ihrer Werke neben das einfache „pinxit" das stolzere „invenit" zu setzen. Nur im Rahmen dieser Zeitbewegung gesehen, konnte das schwankende Bild einer Künstlerpersönlichkeit wie Seekatz die richtige Beurteilung finden. Eben diese Erkenntnis war indes auch für die Frage der Chronologie in dem Werke Seekatzens von großer Bedeutung, da die üblichen äußeren Hilfsmittel wie Signaturen und Archivalien uns bei Seekatz fast gänzlich im Stiche lassen. Außer den Kirchenbuchnotizen der lutherischen Gemeinden zu Weilburg, Grünstadt, Worms und Darmstadt ließen sich nur drei von Seekatz unterzeichnete Quittungen aus dem Jahre 1753 in den landgräflichen Rechnungsbüchern auffinden (Großherzogl. Hess. Haus- und Staatsarchiv). Dazu kamen einige wenige literarische Ergänzungen, einer Reihe von Frankfurt ausgehender Korrespondenzen entnommen, die sich im Besitze von Frau Dr. Schubart-Czermak in München befinden, und für deren freundlichst gewährten Einblick ich an dieser Stelle der Besitzerin noch einmal meinen wärmsten Dank aussprechen möchte.

Zu dem Aufspüren der Grundlagen, aus dem sich uns die neue Kenntnis der künstlerischen Herkunft von Seekatz ergab, trat nun die weitere Aufgabe, den Kreis der längst bekannten Werke zu erweitern. Diese das Bildermaterial selbst betreffende Arbeit wurde dadurch sehr erschwert, daß der größte Teil der Seekatzschen Werke in Privatbesitz zerstreut ist; daher war nur langsam ein rechter Überblick über die Gesamttätigkeit des Malers zu erreichen. Eben darum hatte es seither niemand unternommen, die Fülle des Einzelmaterials in Originalgemälde und Kopien zu scheiden, obwohl die Verschiedenartigkeit der technischen Ausführung auf diese Trennung schon längst hätte aufmerksam machen müssen. Ein Versuch, auch nach dieser Seite hin das überkommene Material zu ordnen, ergab die interessante Tatsache, daß eine recht stattliche Anzahl von Kopien nach Seekatz existieren — ein zweiter Beweis neben den mannigfachen Stichreproduktionen für das künstlerische Ansehen, das der Maler auch noch nach seinem Tode bei dem heimischen Publikum genoß. Eine derartige Unterscheidung in Originale und Kopien verlangte freilich als wichtigste Voraussetzung eine genauere Kenntnis der Seekatzschen Technik und Pinselführung, die man sich nur an den wenigen Sammelplätzen unanfechtbarer Seekatzscher Originalarbeiten aneignen konnte. Ich fand diese in Grasse in der Provence, in Dessau und Darmstadt.

Eine wahre, bisher völlig unbeachtete Fundgrube, nicht nur für die Erkenntnis Seekatzscher Kunst, sondern für die der gesamten Frankfurter Kunst des 18. Jahrhunderts überhaupt, bildet die kleine Galerie des Amalienstiftes zu Dessau, in der auch Juncker, Hirt, Trautmann und Schütz — der letztere mit einigen vorzüglichen Frankfurter Stadtansichten — vertreten sind. Von Seekatz finden sich dort nicht weniger als 20 Gemälde. Die historische Erklärung der seltsamen Tatsache einer Frankfurter Kunstenklave in dem fernen Dessau findet sich in Hüsgens artistischem Magazin, wo erzählt wird, daß

Digitized by Google

die Tochter des alten Dessauers, Prinzessin Henriette-Charlotte von Anhalt-Dessau, die „ein schönes Lust-Schloß zu Bockenheim, eine kleine halbe Stunde von Frankfurt" besaß, sich eine große Bildersammlung anlegte, wobei sie nach dem Grundsatz des alten Herrn Rat Goethe verfuhr und neben den alten Meistern die damals in ihrer Umgebung lebenden Maler besonders berücksichtigte. Eine weitere für das Studium Seekatzscher Originale überaus wichtige Stätte bedeutet noch heute das ehemals Thorancsche Hotel in der Rue des Dominicains in Grasse, dessen jetziger Besitzer Herr G. de Fontmichel mich im Jahre 1913 mit zu großer Dankbarkeit verpflichtender Gastfreundschaft aufgenommen hat, und das Grasse benachbarte Thorancsche Stammschloß zu Mouans, bei dessen wiederholtem Besuch ich Gelegenheit hatte, die Ausführungen Schubarts und Donners im einzelnen nachzuprüfen, um von neuem dabei die ganze Fülle der dortigen Einzelgemälde zu inventarisieren. Der Ort freilich, an dem man eine Sammlung Seekatzscher Werke in reinster Freude genießen kann, ist dem Liebhaber-Publikum nicht allgemein zugänglich. Es sind einige Räume im alten Schloß zu Darmstadt, in denen das Hauptspätwerk Seekatzens, ein für das ehemals landgräfliche Schloß Braunshard gemalter Supraporten-Zyklus untergebracht ist. Dort in den geschmackvollen Gemächern der alten Darmstädter Residenz lernt man am besten die Seekatzschen Werke aus dem Geiste heraus zu verstehen, in dem sie einst geschaffen worden, und wenn vollends vom Hofe her das alte Glockenspiel seine wunderlichen Weisen erklingen läßt, so ist es, als ob das ganze Seekatzsche Bildpersonal aus dem wildbewegten Rahmenwerk herauskommen müsse, um zu neuem Leben zu erwachen.

Herrn Geh. Hofrat Dr. F. Back, Herrn Dr. Freund und Herrn Schloßinspektor Schön in Darmstadt, Herrn Professor Dr. O. Heuer in Frankfurt, Herrn Geh. Rechnungsrat Jäger in Dessau sowie der stets fördernden Teilnahme des Herrn Konservator K. Lohmeyer in Heidelberg bin ich für ihre mannigfache Unterstützung sehr verpflichtet. Es ist nicht möglich, hier alle Namen der Gemäldebesitzer aufzuzählen, die mir in freundlichster Weise die Besichtigung und photographische Aufnahme ihres Privateigentums gestatteten. Ich möchte nur auch an dieser Stelle ihres Entgegenkommens dankbar gedenken und im übrigen auf den Katalog der Seekatzschen Gemälde verweisen dürfen.

Dagegen ist es mir ein Bedürfnis, Herrn Professor Carl Neumann in Heidelberg meinen innigsten Dank für die stete Anregung auszusprechen, die eine so wertvolle Unterstützung bei dem Fortgang dieser Arbeit bot.

L. B.

Digitized by Google

Inhaltsübersicht.

Kapitel I. Seite

Die Malerfamilie der Seekatz und die handwerklichen Anfänge Johann Conrads.

Johann Martin Seekatz, „der Vater“ 3
Johann Ludwig Seekatz, „der Bruder“ 5
Die Deckengemälde der St. Pauluskirche in Worms 7
Der zweite Malerstamm der Seekatz 10
Johann Conrads Emporenbilder in der Bergkirche zu Osthofen aus dem Jahre 1747 16

Kapitel II.

Die Mannheimer Studienzeit.

Die Kunstgesinnung am Kurpfälzer Hof 22
Philipp Hieronymus Brinkmann 24
Das Mannheimer Kupferstichkabinett und die Seekatzschen Zeichnungen nach Rubens 28
Die Mannheimer Gemäldegalerie 30
Die beiden Altargemälde des Johann Conrad Seekatz in Alsheim und der zweite Aufenthalt in Worms 31

Kapitel III.

Die fünfzehnjährige Tätigkeit in Darmstadt und Frankfurt von 1753 bis 1768.

Die Anstellung als Hessen-Darmstädtischer Hofmaler 34
Johann Christian Fiedler und die Darmstädter Hofporträtisten 35
Die Hofjagdmaler Eger und Stockmar 39
Die Beziehungen Johann Conrads zu Frankfurt 41
Frankfurter Publikum und Frankfurter Kunst 42
Der Rest des Lebens 47

Kapitel IV.

Ergänzungen.

Der „Herr Gevatter“ im Hause am Hirschgraben 50
Die Kopien des Johann Ludwig Ernst Morgenstern 53
Die Chronologie der Seekatzschen Gemälde im Zusammenhange mit dem äußeren Lebenslauf des Malers 56

Digitized by Google

Digitized by Google

Erſter Teil
Das Leben

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

Die Malerfamilie der Seekatz und die handwerklichen Anfänge Johann Conrads.

Am 6. September des Jahres 1719 brachte der „Herrschaftliche Mahler" Johann Martin Seekatz in Grünstadt sein zwei Tage altes Söhnlein Johann Conrad zur Taufe. Der damals Fünfzigjährige war seit ungefähr 10 Jahren in Grünstadt seßhaft, wo er im April 1709 zum erstenmal als „Kunstmahler" erwähnt wird[1]. Er war jedoch von Geburt kein Pfälzer, sondern stammte wie seine Frau „Juliana Magdalena, gebohrene Kuhlmännin" aus dem Westerwald, wo sich die Familie Seekatz bis in das Jahr 1641 zurückverfolgen läßt[2]. Um diese Zeit kommen in Westerburg drei Träger des Namens vor — wohl drei Brüder, wie man der Namensbeziehungen ihrer Familien wegen annehmen möchte: Adam Seekatz, Hans Georg Seekatz und Cuman Seekatz[3], über deren Beruf wir leider nicht unterrichtet sind. Nur einmal findet sich der Hinweis, daß ein Seekatz, den der Westerburger Pfarrer wiederholt als seinen Eidam erwähnt, „Bürger und Gastwirt" gewesen ist[4]. Von Westerburg aus wuchsen nun zwei verschiedene Stämme, deren jeder in eigentümlichem Übereintreffen eine Reihe von Hofmalern hervorbrachte. Der Stammvater der ersten Linie war eben jener in Grünstadt eingewanderte Johann Martin Seekatz, der im Jahre 1669 als Sohn des Johann Ludwig und Enkel des oben genannten Adam Seekatz zu Westerburg das Licht der Welt erblickte. Von seinen Söhnen folgten nicht weniger als drei dem Berufe des Vaters: der 1711 geborene Johann Ludwig, unser 1719 geborener Johann Conrad und sein um drei Jahre jüngerer Bruder Georg Christian, bei dessen Taufe im Jahre 1722 der „hochgebohrene Graff und Herr, Herr Georg, Graff zu Leiningen-Westerburg, unser gnädigster Landesherr" in eigener Person zu Gevatter stand, was eine besondere Ehrung für den Vater bedeutete, der in diesem Taufeintrag zum erstenmal den stolzen Titel eines gräflich-leiningischen „Hoffmahlers" führte. Trotz dieses Zeugnisses für das gute Einvernehmen mit seinem Brotherrn siedelte Johann Martin nicht viel später, im Laufe des Jahres 1725 mit seiner Familie nach Worms über[5].

[1] Kirchenbuch der lutherischen Gemeinde zu Grünstadt.

[2] Kirchenbuch der lutherischen Gemeinde zu Westerburg 1641—99.

[3] Dieser seltene Taufname kommt häufig in dem Westerburger Kirchenbuch vor. An einer späteren Stelle im Jahre 1754 hat einmal ein Pfarrer, dem er scheinbar selber nicht geläufig war, ihn durch die Gleichung: „Cuman-Konrad" zu erklären gesucht. Von diesem Cuman Seekatz sind nicht weniger als 11 Kinder in den Taufregistern angegeben, von Hans Georg 10, von Adam nur 4.

[4] Kirchenbuch der lutherischen Gemeinde zu Weilburg. Vergl. die Stammtafel der Familie Seekatz S. 15.

[5] Ostern 1725 wird noch Johann Ludwig, der zweitälteste Sohn Joh. Martins in Grünstadt konfirmiert. Von dem zwei Jahre älteren Johann Georg, der 1709 in Grünstadt geboren und 1723 dortselbst konfirmiert worden war, hören wir von dieser Zeit der Wormser Übersiedlung an nichts weiter. In den Wormser Kirchenbüchern wird er nicht erwähnt.

Digitized by Google

Der Bau der dortigen neuen lutherischen Kirche und der mit der Gemeinde geschlossene Vertrag über die Ausmalung des Kircheninnern, den er schon im Januar 1725 unterschrieben hatte, gab wohl den Anlaß zu diesem Schritte. Ein Jahr darauf — 1726 starb sein Gönner Graf Georg von Leiningen-Westerburg in Grünstadt.

Da sich dortselbst für die Tätigkeit Johann Martins keine sicheren Belege mehr finden[1], wenden wir uns den Arbeiten zu, über deren Ausführung urkundliche Nachweise Rechenschaft geben, und die darum zum sicheren Anhaltspunkt dienen können. Es sind das die Gemälde an der Emporengalerie der Wormser Dreifaltigkeitskirche, von der in dem schon erwähnten, von Johann Martin Seekatz unterzeichneten Vertrag als von den „beyden Bordtkirchen" die Rede ist[2]. Daß es sich bei diesen Arbeiten des gräflich-leiningischen Hofmalers indes weniger um eine eigentliche künstlerische Aufgabe handeln sollte, geht schon aus der Abfassung des Vertrages deutlich genug hervor. Darin heißt es: „Nemblich es verspricht gedachter Kunstmahler (Joh. Martin Seekatz) in allhiesiger neuen Kirchen die beydte Bordtkirchen mit ihren Feldern und Einfassungen kunstmäßig mit feinen Farben zu mahlen, die anschließende kleine Leisten mit feinem Gold zu vergülden, wie nicht weniger die obern undt untern Säulen, worauff die beydte Bordtkirchen ruhen, wohlanständig und nett zu mahlen, außer denen Engelsköpfen. Zu dem Ende er ein Stück zur probe anmahlen will, und wofern solches nicht gefällig seyn wolte, ein anderes auff art und weisse, wie es besser gefällig, verfertigen und machen wolle, wie in gleichen das stück, so die Augspurgische Confession an dem thurm repräsentiren solle, mit feinen Oehlfarben, der Kunst gemäss zu mahlen und darzustellen." Im folgenden wird dann die Bezahlung ausgemacht: „Zwey 100 gulden vor Ihn, und 2 Louisd'or vor seine Frau", wobei ein Zusatz beifügt, daß ihm Farben sowie Leinöl auf Kirchenkosten gestellt werden. Die Tatsache, daß Johann Martin nach Quittungen vom 23. Februar bis zum 3. August desselben Jahres die Summe von 215 fl. ausbezahlt werden[3], bescheinigt den Umstand, daß „die zum allhiesigen neuen Kirchenbau von Rathswegen Deputierte" die Malerei Johann Martins „wohlanständig und nett" befunden hatten. Damit mochte freilich in erster Linie die Qualität der Anstreicher- und Vergolderarbeit begutachtet worden sein, deren Dauerhaftigkeit ohne Zweifel dem hohen Rat mehr am Herzen lag, als die künstlerische Bewältigung der einzelnen Emporenbilder. Diese letzteren hatten nurmehr ihre Bedeutung als Bibelillustrationen zu dem alten und neuen Testament, unter denen jeweils ein Vermerk mit der zugehörigen Textstelle geschrieben stand.

[1] Die Gemälde in der dortigen protestantischen Kirche, sowie in dem benachbarten Sausenheim und Ebertsheim, werden ebenso wie die Emporengemälde der Klein Karlebacher Kirche herkömmlicher Weise einer anderen Pfälzer Malerfamilie zugeschrieben, der Familie Schlesinger, bei der sich ähnlich wie bei den Seekatz die künstlerische Tätigkeit in den Bahnen einer handwerklichen Tradition durch mehrere Generationen hindurch fortsetzte.

[2] Für diese und die folgenden Stellen vergl. A. Weckerling, Festschrift zur Feier der vor 200 Jahren erfolgten feierlichen Grundsteinlegung der Dreifaltigkeitskirche in Worms, Zeitschrift vom Rhein, Juli und August 1909. Der Verfasser hat dort das gesamte archivalische Material in einer vortrefflichen Übersicht zusammengestellt.

[3] A. Weckerling a. a. O.

Digitized by Google

Im übrigen lassen sich zu dem weitaus größten Teil dieser Arbeiten die Vorlagen in der Bilderbibel des Mathaeus Merian ermitteln, die unter dem Titel „icones biblicae" ohne Text, nur mit Sprüchen versehen, vor der großen Bibelausgabe bereits im Jahre 1635 zu Straßburg erschienen war. Wahrscheinlich wurden diese Stichvorlagen, ähnlich wie bei der Ausmalung der Katharinenkirche in Frankfurt, auf deren Verhältnis als Mutterkirche zu den beiden mit ihr in engem Zusammenhang stehenden lutherischen Kirchen in Speyer und Worms schon wiederholt hingewiesen wurde[1], zugleich mit dem Auftrage dem ausführenden Maler vorgeschrieben[2], und es blieb diesem nichts weiter zu tun, als die Ausführung des Stechers für den Pinsel zu vereinfachen, d. h. das allzu kleinlich Wirkende wegzulassen und seine Farben für das Einzelne auszuwählen. Was nun diese Arbeitsweise Joh. Martins anbelangt, so kann bei den Emporenbildern der Wormser Kirche von irgend einer persönlichen Übersetzung aus dem Vorlage-Material in das Eigenempfundene keine Rede sein. Wohl sind eine Reihe von Bildern im Gegensinn zu den Stichvorlagen gegeben, und bei einer kleinen Gruppe neutestamentlicher Darstellungen könnte man vielleicht sogar eigene Kompositionsversuche vermuten, doch finden sich nirgends Ansätze zu einer eigentlich künstlerischen Auffassung oder Ausführung. Was an Gewändern auf den Kompositionen vorhanden ist, wird weiß, rot, blau oder gelb gefärbt, der Himmel blau oder grau, der Boden braun, und wo etwas von einer landschaftlichen Umgebung zu malen ist, da wird es mit einer bläulich-grünen Mischung angestrichen. Die Hautflächen werden — so es sich nicht gerade um den getauften Mohrenkämmerer handelt — mit einem gelblichen Rosa gefüllt und auf die Wangen kleine rote Kreise aufgesetzt, die die Gesundheit früherer Generationen kennzeichnen sollen. Was an Architekturteilen vorkommt, ist getreulich aus den Merianschen Stichen übernommen und, wo es möglich war, mißverstanden, kurzum: der weiland gräflich-leiningsche Hofmaler tritt uns hier in seinen Leistungen als biederer Tünchermeister vor Augen, dessen handwerkliche Befangenheit kaum irgend welchen Anspruch auf eine künstlerische Bewertung erheben darf.

Über die Ausführung der Deckengemälde in der Wormser Dreifaltigkeitskirche fehlt leider jeder urkundliche Nachweis und es scheint darum zu mindest zweifelhaft, ob hier der Vater Martin selbst noch tätig war oder ob nicht etwa einer der jüngeren Seekatz eine früher geplante, vielleicht auch kontraktlich festgelegte Arbeit später übernommen hat, wie es in einem anderen Falle tatsächlich geschehen ist. Das geplante Stück von der „augspurgischen Konfession" nämlich, das nach dem oben angeführten Kontrakt die Turmwand zieren sollte, wurde nicht mehr von dem bereits 1729 verstorbenen Johann Martin[3] gemalt, sondern statt seiner führte sein 1711 geborener Sohn Johann

[1] Dechent, Die Katharinenkirche in Frankfurt. (Mitteilungen an die Mitglieder des Vereins für Geschichte und Altertumskunde in Frankfurt a. Main, Bd. VI.)

[2] Dechent berichtet in seinem Aufsatz (S. 289) zum erstenmal, daß die Deckengemälde nach ausdrücklicher Bestimmung des Kontraktes „nach vorgelegten Kupfern" angefertigt werden sollten.

[3] Die Bemerkung in dem Wormser Kirchenbuch, die bei der Beerdigung im Jahre 1729 Johann Martin 50jährig nennt, differiert mit dem tatsächlichen Alter des Verstorbenen, der 1669 geboren war, um volle 10 Jahre, ein Beispiel für die Unzuverlässigkeit dieser überlieferten Altersangaben.

Digitized by Google

Ludwig, der ältere Bruder Johann Conrads im Jahre 1733 das Gemälde aus. Dabei wurde auch das Thema — wohl aus lokalpatriotischen Gründen — in eine „Darstellung Luthers vor dem Reichstage zu Worms" umgeändert. Dieses Gemälde, das sich noch heute in schlechtem und übermaltem Zustande an der Turmwand der Kirche befindet, ist einer Aufschrift nach von Philipp Christian Seekatz im Jahre 1817 renoviert worden; doch liegt noch der Originalentwurf vor, den Joh. Ludwig für den hohen Rat anfertigte, bevor ihm der endgültige Auftrag zuteil wurde[1]. Die Signatur auf der Rückseite „L. Seekatz pinxit 1730" kennzeichnet ihn als eine Arbeit des Neunzehnjährigen, bei der wir den Sohn in der altgewohnten Arbeitsweise des Vaters fortfahren sehen; denn auch dieser Entwurf bedeutet nichts weiter als die Übertragung einer gegebenen Schwarz-weiß-Vorlage in das Farbige. Die Vorlage, die diesmal zugrunde lag, ist ein augsburgischer Stich aus dem Jahre 1721 von C. Remshardt, dessen Komposition der Maler mit geringfügigen Vereinfachungen und Änderungen übernommen hat[2], so daß die Signatur „pinxit" hier tatsächlich keine künstlerische, sondern vielmehr nur eine rein handwerkliche Betätigung verbürgt. Man versteht, warum sich andere Maler veranlaßt sahen, in so vielen Fällen „et invenit" hinzuzufügen. Die Malweise, die wir bei der Familie Seekatz nun bereits vom Vater auf den Sohn vererbt wieder finden, bewegte sich also in den engen Schranken handwerklicher Gebundenheit und man darf wohl annehmen, daß in dieser Tradition auch die beiden jüngeren Söhne Joh. Martins, Johann Conrad und Georg Christian bei dem älteren Bruder in Worms aufwuchsen und erzogen wurden. Von diesem Standpunkt aus ist die Frage von Interesse, ob die Deckenbilder der Dreifaltigkeitskirche gleichfalls von Johann Ludwig Seekatz herrühren, und ob auch sie nach genauen Stichvorlagen gearbeitet sind, oder ob wir es etwa bei ihnen mit eigenen Variationen im üblichen Stil über allzuoft abgehandelte Themen zu tun haben. Auf jeden Fall gehören sie einem von den Merianschen Stichen verschiedenen Kompositionskreise an. Das erhellt am besten bei einem Vergleiche der Merianschen Verkündigungsszene mit der hier an der Decke gemalten gleichen Darstellung. Bei Merian sitzt die Jungfrau Maria in einem durchaus bürgerlichen Interieur; zu ihren Füßen steht ein Nähkorb mit Schere, Garn und Linnen, im Hintergrund ist ein einfaches Bettgestell sichtbar. Auf dem Wormser Deckengemälde dagegen kniet Maria im langen, roten Schleppgewande, über dem sie zum Überfluß noch einen weithinfliegenden blauen Mantel trägt. Die Art, wie hinter ihr ein mächtiger, grüner Vorhang den Abschluß bildet, verrät ebenso wie der runde Treppenaufbau auf der Darstellung des Gastmahls bei Simon oder auch die Architekturversuche auf der Darbringung im Tempel stark venezianischen Einschlag. Es waren die herkömmlichen Bahnen einer aus dem Süden entlehnten Darstellungsweise, in die man selbst bei dem Bildschmuck einer lutherischen Kirche nun völlig skrupellos einbog. Auch bei den Deckengemälden der Katharinenkirche in Frankfurt war nicht der leiseste Versuch gemacht worden, von diesen

[1] Im Paulusmuseum zu Worms.
[2] Weckerling, Zeitschrift „Dom Rhein" 1904 S. 21.

Digitized by Google

südlichen Traditionen einer typisch katholischen Kirchenkunst loszukommen, wie man auf einem Stich des Johann Ulrich Kraus aus dem Jahre 1683 erkennen kann[1], auf dem besonders der himmelfahrende Christus auf der vordersten Deckenkappe in seiner „interessanten" Verkürzung die Abstammung von Correggio kaum zu verleugnen vermag. Es gab eben nur die eine Tradition für derartige, groß-dekorative Aufträge, die aus dem katholischen Italien kam, und auf die man in jedem derartigen Fall ganz mechanisch zurückgriff, einerlei, ob der Geist, der hinter diesen fremden Schöpfungen stand, dem Geiste entsprach, der in den auszuschmückenden Räumen herrschen sollte. So kniet auch auf dem Deckenbild der lutherischen Kirche, die in ihrer Tendenz den „welschen" Prunk verachtet hatte, und deren Bestreben auf möglichste Einfachheit gerichtet war, die Madonna in langem schleppenden Gewande, dessen kostbarer seidenknisternder Stoff in schweren Falten über den Boden rauscht. Man hatte alle diese Dinge zu oft gesehen und konnte sie täglich aufs neue studieren, auch in Worms, das in unmittelbarer Nähe zweier blühenden, katholischen Fürstenhöfe lag, zwischen Mainz und Mannheim. Bei dieser Gelegenheit mag zugleich darauf hingewiesen werden, daß sowohl die unzulängliche Technik, wie die mangelhafte Ausführung der Deckenbilder in der Dreifaltigkeitskirche mannigfache Berührung mit den Deckengemälden einer katholischen Kirche in Worms — der Magnuskirche — bieten[2], und daß sehr wohl beide Decken von einem Maler, möglicherweise eben jenem älteren Johann Ludwig Seekatz, dem Sohne des Joh. Martin ausgemalt sein können. In diesem Falle müßte man dann im Gegensatz zu einer einfacheren, handwerklichen Bildung des Vaters bei Johann Ludwig eine gewisse Berührung mit der virtuosen zeitgenössisch-höfischen Kunst voraussetzen, was deshalb nicht unwahrscheinlich ist, weil er vorübergehend an dem katholischen Bischofshofe zu Worms gearbeitet hat. Dortselbst werden freilich als kostbarster Schmuck keine Gemälde, sondern „alte, französische, gewürkte Tapeten" erwähnt[3], mit denen eine Reihe der schönsten Zimmer in der bischöflichen Residenz ausgeschlagen waren und derer hier kurz gedacht werden soll, weil man ein genaueres Studium ihrer stofflichen Eigenart wohl mit der seltsamen Faltengebung und mattgedämpften Farbstimmung der genannten Deckengemälde in Beziehung bringen könnte.

Das Hauptbeispiel in Worms für die volle Pracht dieses barocken Kirchenstils bildete jedoch das Innere der romanischen St. Pauluskirche, deren Umbau um das Jahr 1716 vollendet wurde. Auf die malerische Ausstattung dieser Kirche einzugehen, lohnt um so mehr, als man auch die dortigen Deckengemälde wiederholt mit der Familie Seekatz in Zusammenhang zu bringen versuchte. So berichtet Schneider von ihnen, daß „sie insgesamt ohne weiteren Nachweis

[1] Die Bilder sind in späterer Zeit übertüncht worden.

[2] Friedrich Schneider, Die St. Pauluskirche in Worms, verweist bei ihnen auf Zick oder Enderle und scheint bei dieser Vermutung die zeichnerischen Mängel zu übersehen, die es hier völlig unmöglich machen, an einen gewandten Freskenmaler zu denken. Die Gemälde verraten eine durchaus ungeübte Hand, der beim Vergrößern nach gegebenen Stichvorlagen schlimme Zeichenfehler in der Proportion mit unterlaufen, wie z. B. bei dem viel zu klein geratenen Christuskopf auf der Darstellung der Verklärung Christi.

[3] Gercken, Ph. W., Reisen von verschiedenen Ländern am Rhein usw. Stendal 1786.

Digitized by Google

auf den Namen von Seekatz" zurückgeführt werden, wobei die selbstverständliche Voraussetzung, daß zugleich mit dem Umbau auch die Ausmalung der Decke vollendet wurde, aus der Behauptung erhellt, daß der „Schwerpunkt" der damaligen ganzen Neuausstattung in die Bemalung der Decke gelegt worden sei[1]. Wenn nun tatsächlich im Jahre 1716 ein Maler Seekatz dort tätig gewesen sein sollte, könnte es sich der Zeit nach nur um Johann Martin, „den Vater", handeln, der dann eben von Grünstadt aus zu vorübergehendem Aufenthalt nach Worms gezogen wäre. Indes finden sich keine äußeren Belege für eine derartige Annahme, und die Frage, wie weit man der von Schneider erwähnten Überlieferung Glauben schenken darf, bleibt bis heute bestehen. Trotzdem soll der Versuch, eine endgültige Antwort auf diese Frage zu finden, gerade mit einer Stelle aus Schneiders eigenem Bericht über die Deckengemälde eingeleitet werden, die folgendermaßen lautet: „Bei der Reinigung zeigte es sich an der Größe der jedesmal zum Bemalen angesetzten Flächen, mit welcher Fertigkeit der ausführende Künstler den Pinsel führte, und wie sehr er die Malweise beherrschte." So interessant nun diese Mitteilung über die erhaltenen Zeugnisse einer bestimmten Technik ist, so fraglich könnte die Folgerung erscheinen. Ein fertiger Freskomaler dieser Zeit wird sich kaum den Fluß einer freien Pinselführung einschränken und sich durch das harte Nebeneinandersetzen verschiedener Farben die Gelegenheit, in Übergangstönen zu schwelgen, nehmen lassen. Im Gegenteil, die Methode, sich die Schranken für jeden einzelnen Farbton vorzuschreiben, entspricht durchaus der Arbeitsweise eines Handwerkers, der seine Malereien nach einem gegebenen Muster anfertigt. Im Anschluß an diese Beobachtung wäre dann eines seltsamen Widerspruches zu gedenken, den diese sämtlichen Gemälde in sich aufweisen. Während nämlich die Bilder auf jedem der 9 Felder äußerst schwungvoll und geschickt komponiert sind und die Verteilung der Figuren im Raum von großem Talent und künstlerischem Vermögen zeugt, ist die technische Einzelausführung oft äußerst minderwertig, sodaß der Gesamteindruck durch viele verzeichnete Gliedmaßen und schlechte Details gestört wird, die auf ein mehr mechanisches Arbeiten hinweisen. Eine längere Betrachtung führt darum zu folgendem Schluß: Es sind hier zwei verschiedene Kräfte tätig, die sich in ihrer Wechselwirkung beeinträchtigen: der Künstler, der die Gemälde entworfen, und der Maler oder für unsere heutigen Begriffe eher „Tüncher", der sie nach den Entwürfen des ersteren ausgeführt hat[2]. Was nun die

[1] Sowohl die architektonische Gliederung des Raumes, der in seiner grandiosen Harmonie von einem allerersten Meister komponiert sein dürfte, und deutlichen Zusammenhang mit der berühmten damaligen Mainzer Architektenschule verrät, wie vor allem die hervorragenden Stuckarbeiten, die, was die rein technische Ausführung anbelangt, an Qualität die Malereien weit übertreffen, widerlegen unbedingt diese Behauptung Schneiders.

[2] Dieses Verfahren ist ein wichtiger Grund für die unerfreuliche Wirkung vieler Kunstprodukte dieser Zeit, da es hierbei nur selten zu einer harmonischen Gesamtwirkung kommt und man meistens die Tatsache deutlich durchspürt, daß die Ausführung der zu Grunde liegenden Idee an Qualität durchaus nicht entspricht. Wie geläufig übrigens im 18. Jahrhundert diese Arbeitsteilung zwischen entwerfendem und ausführendem Maler war, dafür gibt Gutmann in seinem Werke über das Großherzogliche Residenzschloß zu Karlsruhe (Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Beiheft 5. Heidelberg 1911.) einen literarischen Beleg, aus dem Briefe eines Pariser Bankiers entnommen, wo gelegentlich der Bestellung der Möbel für das Schloß folgender Vorschlag gemacht wird: «de profiter du genie de mr. Boucher, pour avoir des belles esquisses colorées pour les plafonds, dont les appartements du nouveau château seront suscep-

Digitized by Google

oben erwähnte Tradition betrifft, die den Namen Seekatz mit diesen Deckengemälden in Zusammenhang bringen will, so wäre es wohl möglich, sie — im Einklange mit der geschilderten Arbeitsweise von Vater und Sohn — auf die handwerksmäßige Ausführung der einzelnen Bilder zu beziehen. Die künstlerischen Entwürfe jedoch, die dieser Ausführung zugrunde lagen, können unmöglich von einem Mitglied der Familie Seekatz herrühren. Es sind 9 Illustrationen zu dem Leben des Apostels Paulus, die von reichen Stuckguirlanden eingefaßt, völlig im Stile der italienischen — was Raumverteilung und Kolorit betrifft wohl besonders der venezianischen — Kompositionsweise gehalten sind. Die kostbaren goldgelben und roten Gewandungen auf der Darstellung, wie Paulus auf Malta von dem Biß der Viper verschont bleibt, oder die architektonische Anlage auf der Heilung des Lahmen zu Lystra scheinen dafür besonders kennzeichnend. Unter den deutschen Künstlern, deren Tätigkeit in der Nachbarschaft von Worms bezeugt ist, käme als Komponist dieses großangelegten, schwungvollen Gemäldezyklus hauptsächlich einer in Betracht — nämlich der 1686 zu Benediktbeuern geborene Cosmas Damian Asam. Wir finden ihn 1728 im Auftrage Carl Philipps von der Pfalz mit der Ausmalung der Schloßkapelle zu Mannheim beschäftigt[1]. Der damalige Wormser Bischof Franz Ludwig, Pfalzgraf bei Rhein, war aber ein Bruder des Pfälzer Kurfürsten. Bei diesen nahen Beziehungen der beiden Nachbarhöfe wäre es sehr wohl denkbar, daß der in Mannheim arbeitende Künstler damals einen Entwurf für die Deckengemälde der Wormser Pauluskirche geliefert hat. Das wäre freilich über ein Jahrzehnt später, als man bisher die Vollendung der Deckengemälde in der Wormser Pauluskirche ansetzte, aber ein zwingender Grund, die Ausmalung der Decke als unbedingt gleichzeitig mit der architektonischen Neugestaltung des Raumes anzunehmen, liegt nicht vor, und es ist wohl möglich, daß die stuckumrandeten Flächen eine Zeitlang auf ihre malerische Füllung warten mußten. Gerade aber bei Asams Deckengemälden der Mannheimer Schloßkirche betont Halm[1] die nahe Beziehung zu Veronese, dessen Einfluß auch bei den Kompositionen der Wormser Deckengemälde unverkennbar ist. Indes bedeutet diese Rückbeziehung nicht das einzig Gemeinsame zwischen D. C. Asam und dem Komponisten der Deckengemälde in St. Paul, sondern es machen sich auf den Wormser Darstellungen kleine Einzelzüge bemerkbar, die im Gegensatz zu den Werken der damals in Deutschland tätigen Venezianer[2], wie z. B. den Schleißheimer Fresken des Amigoni, schon Vorahnungen des heiteren „süddeutschen Rococo" in sich bergen. So trägt der Jüngling Eutychus, der bei der Predigt des Apostels Paulus aus dem Fenster gestürzt war, über seinen gelben Hosen

tibles.» Dieser Vorschlag wurde scheinbar nicht angenommen; wäre es aber dazu gekommen, so hätte auch hier irgend ein Maler die Ausführung übernehmen müssen, der schwerlich den Entwürfen des Pariser Großmeisters hätte gerecht werden können, wenn nicht gerade, wie es bei dem badischen Hofmaler Melling zufällig der Fall war, der betreffende Künstler selbst ein Boucherschüler gewesen wäre.

[1] Philipp M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896. S. 36.

[2] Von den Bolognesen gar nicht zu reden, denn diese behielten als Erbteil ihrer Schule stets eine gewisse akademische Strenge bei. Das beste Beispiel für ihre Manier, bietet das von ihnen völlig ausgemalte Schloß zu Rastatt. Vergl. Lohmeyer, Zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N. F. Bd. 27.

Digitized by Google

eine blau geblümte Jacke, und auf der „Heilung des Lahmen zu Lystra" erscheint hinter einer Balustrade eine in ein ähnliches Kostüm gekleidete Frau mit einer Puderperücke. Derartige Intermezzi in der großen Historie erleben wir bei Asam. Ein gutes Beispiel dafür bieten die Deckengemälde der Ettlinger Schloßkirche, wo einmal St. Nepomuk als zarter Abbé zu schönfrisierten Damen von der Kanzel herabspricht[1]; aber auch bei der griechischen Götterwelt Asams im Treppenhaus des Mannheimer Schlosses finden wir verwandte Züge. Es scheint darum, in Anbetracht der Qualität, die sämtliche Kompositionen — wenn man von der mangelhaften Ausführung zu abstrahieren weiß — unleugbar aufweisen, wohl berechtigt, für die Entwürfe der Deckenbilder in St. Paul an einen Meister vom Range des Asam zu denken. Wer der diese Entwürfe ausführende Maler-Handwerker gewesen ist, der dabei in der sehr unrühmlichen Rolle nur erreichte, durch seine technische Befangenheit den Fluß einer harmonischen Gesamtwirkung zu hemmen, muß dahingestellt bleiben; es wäre immerhin möglich, daß hierbei sich einer der Seekatz betätigt hätte, doch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß der von Schneider[2] erwähnte ältere Bruder Johann Conrads namens „Martin", der von hier aus einen weiteren Umlauf durch die Literatur genommen hat, deshalb nicht in Betracht kommen kann, weil er in Wahrheit — ebensowenig wie ein ferner angeführter jüngerer Bruder „Ernst Karl" jemals gelebt hat[3].

Wohl aber weilte seit Beginn des vierten Jahrzehntes außer Johann Ludwig Seekatz und seinen beiden jüngeren Brüdern noch ein vierter Maler Seekatz in Worms, „Friedrich Henrich" mit Namen, der jenem zweiten von Westerburg ausgehenden Malerstamm angehörte, dessen hier in Kürze gedacht werden soll. — Damals, als im Jahre 1722 Graf Georg von Westerburg-Leiningen bei dem jüngsten Söhnlein des Joh. Martin Seekatz in Grünstadt Pathe gestanden hatte, war neben ihm ein zweiter Gevatter aus der Nachbarschaft zu dem Feste gekommen, der dem Kinde den vollen Namen gab: „Herr Georg Christian Seekatz, nassau-weilburgischer Hofmaler zu Kirchheim am Poland". Dieser ältere Georg Christian Seekatz war im Dezember 1683 zu Westerburg geboren, ein Enkel des früher erwähnten Cuman Seekatz und zugleich, von der Mutter her, ein Enkel des damaligen Westerburger Pfarrers. Sein Vater Johann Georg, das einzige ältere Familienmitglied, über dessen Beruf wir unterrichtet sind, war Bürger und Wirt in Westerburg. Mit beinahe 29 Jahren verheiratete sich Georg Christian in Weilburg, wo er seit dem Jahre 1706 die Stelle eines Hofmalers versah. Das „Bestallungskonzept" aus dem Jahre 1709[4], das des „Hofmahlers Annehmung" verbrieft, gibt noch genauere Auskunft über die Art der verlangten Tätigkeit. Es heißt darin: „Ersten soll er schuldig und gehalten seyn, sowohl in hiesigem, unserem Resi-

---

[1] L. Bamberger, Die Gemälde der Ettlinger Schloßkirche, Monatshefte für Kunstwissenschaft VII. 7.

[2] Friedrich Schneider a. a. O.

[3] Dies hat bereits Weckerling (a. a. O.) richtig hervorgehoben. Schneider entnahm diese Namen wohl den falschen Angaben in Naglers Künstlerlexikon. Von Schneiders Notiz ist dann wieder Wörner (Hess. Kunstdenkmäler, Kreis Worms) abhängig.

[4] Nassauisches Hausarchiv zu Biebrich, Faszikel 2536.

Digitized by Google

denzschloß, als in anderen unseren Schloß- und Häusern alle verlangende Malereyen arbeiten sowohl neue als reparierung der alten, worzu ihme die nöthige Farben und Materialien gegeben werden sollen." Er erhält dafür eine jährliche Besoldung von 100 Gulden in Gold nebst freiem Quartier. Diese „verlangende Malereyen" in den fürstlichen Wohnungen bestanden dem geringen Gehalt entsprechend wohl in der Hauptsache, ähnlich wie wir es bei der Ausmalung der Wormser Kirche durch Johann Martin kennen lernten, aus einfachen Tüncherleistungen, wie denn auch die Arbeiten, die aller Wahrscheinlichkeit nach auf diesen Georg Christian Seekatz zurückgehen, keineswegs von irgendwelchem, wirklich künstlerischen Vermögen zeugen. Es kommen hier in erster Linie die Malereien in der Schloßkirche zu Weilburg in Betracht[1], die ihrer stofflichen Eigenart wegen eine kurze Berücksichtigung verdienen. Es sind Produkte einer streng pietistischen Gesinnung, für die wohl eher der bestellende geistliche Herr, als der Maler selbst verantwortlich ist[2], da die malerische Ausführung hier lediglich einer gedanklichen Emblematik als Mittel zum Zwecke diente. Auch für diese Möglichkeit einer „erlaubten Dekoration" in dem kunstfeindlichen Kreise der lutherischen Pietisten bot die Frankfurter Katharinenkirche das gegebene Vorbild. Bei dem Bilderschmuck der Katharinenkirche war freilich — noch in jedem einzelnen Fall Emblem und Historie unter einem gemeinsamen Nenner einander gegenübergestellt[3]. So ist dort z. B. auf einer Tafel, welche die Unterschrift „Inwendig" trägt, ein hübsches Genrebildchen dargestellt: ein Seebild mit einer Muschel im Vordergrunde, deren Inneres eine köstliche Perle birgt; als geschichtliches Gegenstück aber befindet sich daneben das Kästchen mit Moses, und über dem Ganzen steht dann noch als letztes Symbol „Der innere Mensch". Dieses eine Beispiel wird hinreichend bedeuten, daß es sich bei einem derartigen Bilderschmuck nicht mehr um künstlerische Probleme, sondern vielmehr um theologische Anspielungen handelt, für deren Ausführung übrigens — in ähnlicher Weise, wie die Merianschen Stiche für die Bibelillustrationen vorbildlich geworden waren — ein damals viel gelesenes Werk die nötige Grundlage lieferte: Joh. Arnds „Wahres Christentum", eine Schrift aus bedeutend früherer Zeit, die im Laufe des 17. Jahrhunderts mit einer stattlichen Anzahl beigegebener Kupfer neu erschienen war. Unter diesen Illustrationen, die für die Ausführung der Seekatzschen Medaillonbilder in der Weilburger Hofkirche zweifellos maßgebend gewesen sind[4], sehen wir z. B. auf einem Blatte, dessen Eti-

[1] In den „Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Wiesbaden" Bd. III, werden die Malerarbeiten in der Weilburger Schloßkirche dem „Hofmaler J. M. Seekatz aus Darmstadt, dem Vater von Goethes Freunde" zugeschrieben, wobei vor allem richtig zu stellen ist, daß Joh. Martin nie in Darmstadt erwähnt wird, geschweige denn, daß er dort als Hofmaler tätig gewesen sei. Auch dürfte es betreffs der Malereien in der Weilburger Hofkirche das Näherliegende sein, an den Weilburger Hofmaler Georg Christian Seekatz zu denken.

[2] Für das nahe Verhältnis von Prediger und Maler bürgt in diesem besonderen Falle eine Taufnotiz aus dem Jahre 1713, deren Kenntnis ich der freundlichen Mitteilung des evangel. Pfarramtes in Weilburg verdanke. Bei der Taufe einer Tochter des Hofmalers Georg Christian Seekatz tritt da zugleich mit der „hochgeborenen Gräfin Maria Magdalena Henriette von Nassau-Weilburg, unserer allergnädigsten Comtehse, der hochwürdige, großachtbare und hochgelahrte Herr Johann Adam Haßberger, hoch gräfl. Nassau-Weilb. Hofprediger, Konsistorialrat und Superintendent" als Gevatter auf.

[3] Vergl. Dechent, aus dessen früher erwähntem Aufsatz die folgenden Stellen entnommen sind.

[4] Die Vorrede des Werkes, die ebenfalls schon Dechent in seiner Publikation zitiert, klärt uns

Digitized by Google

kette „Das Rütteln säubert" lautet, ein Sandsieb dargestellt oder über der Unterschrift „Entfernt und doch zugegen", ein Fernrohr, das auf dem Boden steht und nach den Sternen gerichtet ist, oder wir finden einen Magneten und eine Kugel als Illustration zu dem Satze „Uns trennt allein der Rost" und eine Zwiebel zu dem Satze „Nicht ohne Tränen"! Diesem Geiste also mußte sich der Weilburger Hofmaler bei der Ausführung seiner Kirchenbilder unterordnen, und es ist nicht erstaunlich, daß bei ihnen infolgedessen ebensowenig von irgendwelcher künstlerischen Freiheit die Rede sein konnte, wie bei den Wormser Emporengemälden seines Vetters Johann Martin. Indes hat sich in Weilburg eine weitere Arbeit seiner Hand erhalten, die einen interessanten Beleg für die außerkirchliche Dekorationstätigkeit dieser Hofmaler bietet und die wiederholt ausgesprochene Behauptung, daß es sich trotz des stolzen Titels bei diesen „Hofmalern" um einfache handwerklich gebildete Tünchermeister handelt, aufs neue bestätigt. Es ist eine Leinwand-Tapete in der Orangerie des Weilburger Schlosses, deren Ausführung wohl in die Jahre 1744/45 fällt. Damals befand sich Georg Christian Seekatz, der nach dem Jahre 1716 wohl eine Zeitlang in Kirchheimbolanden ansässig war, wieder dauernd in Weilburg, wo er „tags vor Christtag", den 24. Dezember 1750 begraben wurde. Bei dieser Tapete in der Orangerie zu Weilburg nun haben wir es mit der Nachahmung einer Delfter Kachelwand zu tun, deren Entstehung zu mancherlei Rückschlüssen über das Wesen der um diese Zeit immer beliebter werdenden Leinwandtapeten überhaupt Gelegenheit bieten könnte. Bei dem Neubau der Weilburger Orangerie wurde nämlich dem Architekten Rottweil vom Hofe aufgetragen, in seinen Plänen „das dessein à la moderne" anzufertigen, bei anderer Gelegenheit aber kam ihm der direkte Wunsch des Fürsten zu (der natürlich seine ökonomischen Gründe hatte), alles von eigenen Künstlern herstellen zu lassen[1]. So trat anstelle der „1000 Blätger von Borzellan von Delpht", die als Nr. 4 unter den Aufstellungen zu dem Anbau der Orangerie von Obrist Leutnant Rottweil ursprünglich gefordert wurden, die blau und weiß gemalte Leinwandtapete, die in unzählige Quadrate geteilt und mit einer Masse kleiner Einzeldarstellungen von Bäumen, Tieren, Figuren usw. angefüllt, die Wirkung einer Kachelwand vorzutäuschen sucht. Es ist also der für das 18. Jahrhundert typische Fall des Widerspruchs einer künstlerischen Idee und ihrer tatsächlichen Ausführung, dessen Gründe hier in pekuniären Unmöglichkeiten liegen[2]. Zwei Jahre nach dem Tode des Georg Christian Seekatz[3] bewarb

über die Bedeutung dieser Illustrationen folgendermaßen auf „damit der Liebhaber des wahren Christentums angewiesen werde, wie er jederzeit durch Betrachtung der in der Natur oder Kunst vorkommenden Dinge sein Gemüt zur Andacht erwecken und dasselbe von der Erde abgezogen zu Gott erheben möge, sind hin und wieder feine Sinnbilder neben der zu selbigem Zweck dienlichen und jeglichem Bilde beigefügten Erklärung hinzuzuthun."

[1] Nassauisches Hausarchiv zu Biebrich a. a. O. Betreffs Rottweil vergl. Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel.

[2] Ähnlich, wie hier die gemalte Tapete nur dazu diente, dem Ehrgeiz des Fürsten zuliebe von einer unausführbaren Modeliebhaberei wenigstens die billigere dekorative Umschreibung zu geben, lag der Fall später in den adeligen und bürgerlichen Wohnungen, wo man sich anstatt der kostbaren Leistenschnitzereien und Stuckverzierungen mit einer Leinwandfläche begnügte, auf der mit sehr viel geringerem Kostenaufwand diese ganze Wandgliederung und Dekoration bereits in Malerei gegeben war.

[3] Ein im Weilburger Schloß befindliches Porträt der Rheingräfin Luise von Dhaun, gebor. Gräfin von Nassau-Usingen, das auf der Rückseite die Aufschrift trägt „pxt. 1740. Seekatz" mag wohl gleichfalls

Digitized by Google

sich eben jener Friedrich Henrich Seekatz, der sich seit Beginn des vierten Jahrzehntes in Worms aufgehalten, um die freigewordene Hofmalerstelle. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er ein Sohn des Verstorbenen, wie man unter anderem auch aus seinen Beziehungen zu den Wormser Seekatz schließen möchte, zu denen er im Vettern-Verhältnis steht. Er betont dies ausdrücklich in seinem Anstellungsgesuch mit folgenden Worten: „Zu dem nun ehedem in meinen Lehrjahren an die neuen Jahre bey meinem Vettern, dem grossen Mahler Seekatz bey hiesigem Hof (Worms) vieles mitarbeiten half"[1]. Die Aufschrift, die dieses Gesuch trägt: „Dekretum, wird des Supplikanten Gesuch in gnaden willfahrt, Kirchheim den 21. Oct. 1752." verbürgt uns die Tatsache, daß nun bereits eine zweite Generation der Familie Seekatz als Hofmaler in Nassau-Weilburgische Dienste trat. Als Beleg für die Tätigkeit des Henrich Friedrich Seekatz im Lahngebiete käme wohl vor allem die Pfarrkirche in dem Weilburg benachbarten Löhnberg in Betracht, in der wenigstens ein Teil der Malereien von seiner Hand herzurühren scheint[2]. Es sind dies die Gemälde an den Emporengalerien und dem Altaraufbau, die in so unmittelbarem Zusammenhang mit den bezeugten Arbeiten der Wormser Seekatz stehen, daß über ihre Zuschreibung an Friedrich Henrich Seekatz kaum ein Zweifel bestehen kann. Die zwölf Apostelköpfe zwar auf der Emporengalerie sind scheinbar eigene Erfindungen des Malers und zeigen mit den stark geröteten Wangen- und Nasenspitzen alle die technischen Mängel die sich dann auch bei Johann Conrad später oft so unangenehm bemerkbar machen. Die 4 Evangelisten aber am Altaraufbau sind ebenso wie die Jonas-Darstellung auf der Querseite der Empore wieder von den Merianschen Kupfern übernommen, die seit der Tätigkeit des alten Johann Martin in der Wormser Dreifaltigkeitskirche für die Malerfamilie der Seekatz scheinbar das vorbildliche „Musterbuch" geblieben sind. Friedrich Henrich Seekatz hatte nun selbst wieder einen Sohn — Philipp Christian[3], der dem Berufe seiner Vorfahren treu blieb und wiederholt als Zeichenlehrer in Worms und Darmstadt sein Glück versuchte, doch ohne Erfolg; denn weder die Renovation des Lutherbildes, die er im Jahre 1817 in der Wormser Dreifaltigkeitskirche vornahm, noch zwei kleinformatige

---

von diesem Georg Christian Seekatz herrühren. Bei der minderwertigen Qualität der Ausführung wird man jedoch auch hier dazu neigen, es als eine unselbständige Kopie nach irgendeinem verschollenen Original zu betrachten.

[1] Durch diesen Satz wird die Behauptung Weckerlings, der Friedrich Henrich als einen Sohn des Wormser Joh. Martin anführt, widerlegt, und es erklärt sich der seltsame Bestand der Tatsachen, daß nämlich Friedrich Henrich nicht wie Joh. Ludwig — der bereits der Sohn eines Eingewanderten ist — Wormser Bürger wird, sondern im Jahre 1742 um Beysassenschutz einkommt, eben damals als er neu nach Worms gezogen war. Hier zugleich der Beleg für die früher ausgesprochene Tatsache, daß Joh. Ludwig Seekatz — denn dieser kann allein in der Zeit zwischen 1740 und 1750 mit dem „grossen Mahler Seekatz in Worms" gemeint sein — am dortigen Hofe tätig gewesen ist.

[2] In Dehios Handbuch (Bd. IV S. 220.) werden die Malereien der Löhnberger Pfarrkirche ohne Unterschied und ohne genauere Namensbezeichnung „Seekatz" zugeschrieben. Indes unterscheidet sich das Deckengemälde erheblich von den übrigen Malereien der Kirche. In den „Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Wiesbaden" wird darum die Vermutung ausgesprochen, daß dieses Deckenbild von dem Maler Sanguinetti ausgeführt sei. Eine Figur jedoch von der Derbheit und Feistheit, wie die des hl. Michael z. B., wie überhaupt der ganze Eindruck eines mißglückten Versuches, sich an italienische Vorbilder anzulehnen, macht die Annahme, daß ein Italiener selbst an der Malerei beteiligt gewesen sei, nicht wahrscheinlich.

[3] Auch der Umstand, daß dieser Sohn wieder „Christian" heißt, deutet darauf hin, daß Friedrich Henrich ein Sohn jenes älteren Georg Christian gewesen ist.

Digitized by Google

Genregemälde seiner Hand im alten Schloß zu Darmstadt, auf denen er vergebens seinem Großvetter Johann Conrad nachzueifern sucht, können als Beweise einer besonderen Begabung gelten. Bei diesem zweiten Stamm der Seekatz hatte sich also die Malertätigkeit durch drei Generationen hin fortgesetzt, und wir haben somit die stattliche Anzahl von 7 Malern Seekatz, die der Übersicht halber hier noch einmal aufgezählt werden sollen: Es ist Johann Martin, den wir in Westerburg, Grünstadt und Worms treffen, mit seinen drei Söhnen: Johann Ludwig, Johann Conrad und Georg Christian und der Vetter Johann Martins Georg Christian, der in Westerburg, Weilburg und Kirchheim genannt wird mit seinem Sohne Friedrich Henrich und seinem Enkel Philipp Christian. (Vergl. die Stammtafel S. 15.)

Als Johann Martin Seekatz, der „Vater", im Jahre 1725 von Grünstadt nach Worms übersiedelte, war Johann Conrad erst sechs Jahre alt. Trotzdem scheinen die Eindrücke, die der Knabe aus seiner ersten Heimat mitnahm, nicht ohne Wirkung auf sein künftiges Leben und Schaffen geblieben zu sein. Es sind nicht nur die landschaftlichen Hintergründe seiner Kompositionen, bei denen man stets wieder an das sanft schwellende Hügelgelände der Pfalz erinnert wird, auch die so deutlich merkbare Vorliebe für das fahrende Bettelvolk, der wir auf seinen Gemälden immer wieder begegnen, geht wohl im letzten Grunde auf Erlebnisse dieser Pfälzer Jugendzeit zurück. Der französische Raubkrieg hatte die Pfalz im Zustande einer schrecklichen Zerstörung hinterlassen. Ganze Dörfer waren niedergebrannt, Kirchen und Gehöfte zerstört, die umliegenden Äcker und Felder völlig verwüstet; dazu war die Bevölkerung in einer Weise verroht, von der man sich nur schwer eine rechte Vorstellung machen kann[1]. Eine Menge von Menschen war völlig heimatlos geworden und zog nun, ähnlich wie die ausgedienten Soldaten und Invaliden, als Bettler und Vagabunden, in Zügen durch das Land. Das waren die zerlumpten Gestalten, die mit ihrem kümmerlichen Hausgerät auf anhaltender Wanderschaft begriffen sind, diese „fahrenden Leute", mit ihren Eseln und Zugtieren, mit den halb verhungerten Hunden und einer ganzen Rotte schmutziger Kinder, wie wir sie noch oft in dem Werke Johann Conrads wiederfinden werden.

Vorläufig konnte es sich bei ihm freilich noch nicht um die künstlerische Gestaltung solcher Eindrücke handeln. Als der Vater im Jahre 1729 gestorben war, blieb der Zehnjährige noch ein paar Jahre unter der Obhut der Mutter und trat dann — wohl bald darnach — in die Lehre zu seinem älteren Bruder Johann Ludwig, der die Begabung des Jungen zeitig erkannt haben mochte und ihn auch bei den Aufträgen, die sich außerhalb von Worms erstreckten,

[1] Ein Beispiel möge die notwendige Charakteristik geben. Es ist in einem „Alte Dorfbräuche" betitelten Aufsatz aus den Leininger Geschichtsblättern (1907) entnommen. Darin wird über die Tätigkeit eines geistlichen Herrn in der Pfarrei Sausenheim, zwischen den Jahren 1703 bis 1735 berichtet, der sich über die Bauern seiner Gemeinde lebhaft beschwert, „da sie (am Pfingstmontag) vollerweise mit Schießen, Flinten und Instrumenten in die Kirche um den Altar mit Absingung des Pfingstsanges: Nun bitten wir den heiligen Geist! gegangen." Von diesen Rüpeln, deren Kirchweih derselbe Pfarrer in seiner Entrüstung als „Sauf- und Freßweihen" bezeichnet, leitet uns eine direkte Linie zurück zu den tanzenden und johlenden Bauern auf den Darstellungen ähnlicher Kirchweihfeste von Teniers oder Ostade, und man könnte sich so vielleicht einen Teil der Begeisterung Joh. Conrads erklären, als er zum erstenmal mit diesen Werken bekannt wurde, auf denen er das Eigenerlebte in so anschaulicher Weise vor Augen sah.

Digitized by Google

Stammtafel
der 7 Maler Seekatz

Adam Seekatz (in Westerburg)

Joh. Ludwig Seekatz geb. 1643

1. Johann Martin S. geb. 1669
(seit 1719 gräfl. leiningischer Hofmaler in Grünstadt, seit 1725 in Worms), gestorben 1729 in Worms

2. Johann Ludwig S.
(1711 geb. in Grünstadt, 1740 Bürger in Worms, Maler am dortigen Hof)

3. Johann Conrad S.
(1719 geb. in Grünstadt, seit 1753 hess.-darmst. Hofmaler), gest. 1768

4. Georg Christian S.
(1722 geboren in Grünstadt, seit 1725 Maler und fürstl. Hofvergulder in Darmstadt)

Heinrich Ludwig Seekatz
(geb. 1765 in Darmstadt, heiratet 1796 als Buchdruckergesell zu Offenbach die Tochter des Schullehrers Momberger zu Dorfelden im Amt Rüsselsheim)

Cuman Seekatz (in Westerburg)

Joh. Georg Seekatz geb. 1644

5. Georg Christian S. geb. 1683
(seit 1703 nassau-weilburgischer Hofmaler in Weilburg und Kirchheimbolanden)
gestorben 1750 in Weilburg

6. Friedrich Henrich S.
(von 1742 bis 1752 in Worms, seit 1752 nassau-weilburg. Hofmaler)

7. Philipp Christian S.
(geb. 1750 in Worms, Zeichenlehrer und Maler daselbst)

Digitized by Google

mitarbeiten ließ. Die Aufgabe blieb dabei in der Hauptsache die gleiche, denn der einzige malerische Schmuck der vielen um diese Zeit neu errichteten oder wieder hergestellten Kirchen bestand in der Regel aus den bildlichen Darstellungen an der Emporengalerie. Nur in den größeren Kirchen kam dann noch die Ausmalung der Decke hinzu[1], oder etwa ein Altargemälde, wie in Worms und Speyer, das das Abendmahl vorstellte, und das auch stets nach einem bestimmten zugrundeliegenden Schema angefertigt scheint. Bei der regen Bautätigkeit, die nach der Mitte des Jahrhunderts zu in den Worms benachbarten Rheingegenden anhub[2], handelt es sich nur darum, das Notwendigste aus dem Zustande einer vollkommenen Zerstörung wieder aufzurichten. Der Sinn für irgendwelche künstlerische Ausgestaltung, der sich 30 Jahre später auch in den kleineren Dorfkirchen offenbart, schien damals vor dem Bedürfnis des nächst Notwendigen zurückzutreten. Der italienische Höfling Rapparini hat diese Stimmung einmal mit folgenden Worten sehr treffend gekennzeichnet: «Maintenant l'europe devenue le Théatre de la guerre tient beaucoup en arrière les ouvrages de la magnificence. Depuis qu'on a trouvé la damnable invention des bombes, le monde a perdu le courage de se former et de se polir et on ne bâtit plus, que pour se loger simplement»[3]. Und das galt auch von den zerstörten rheinischen Gotteshäusern auf dem Lande. Man war froh, wenn man die Kirche wieder unter Dach hatte; um die Feinheit einer künstlerischen Ausschmückung konnte man sich wenig kümmern und beschränkte sich mit der Innendekoration auf das Notwendigste. So kam es, daß dem Maler-Handwerker, wie wir es bei dem Kontrakt über die Ausmalung der Osthofener Bergkirche bestätigt finden werden, die eigentliche „Bilder-malerei" im Verhältnis zu der Vergolder- und Marmorierarbeit an Kanzel und Altar am geringsten bezahlt und angerechnet wurde.

In diesen primitiven Anfängen einer handwerklichen Kunstübung, bei der schablonenmäßig nach Mustern gearbeitet wurde, wuchs also der junge Johann Conrad Seekatz auf, und wir finden ihn — den bereits Achtundzwanzigjährigen, noch völlig in den Traditionen dieser Schule befangen. Die Arbeiten, die uns zeigen, wie langsam sich der junge Maler, durch die Ketten solcher handwerklichen Erziehung gebunden, zu einer gewissen Selbständigkeit entwickeln konnte, besitzen wir in einem Teil der Emporengemälde der protestantischen Bergkirche zu Osthofen, über deren malerischen Schmuck eine Kopie der verlorenen Kirchenurkunde wertvollen Aufschluß gibt. Diese

[1] So z. B. in der Providenzkirche zu Heidelberg, deren ehemaliger Bilderschmuck auch auf die Familie Seekatz zurückgeführt wurde. In einem 1821 in Heidelberg erschienenen Werk von Helmina von Chezy, Gemälde von Heidelberg, Mannheim, Schwetzingen und dem Odenwald heißt es: „Das Plafond-Gemählde in der Kirche ist von Seekatz, und stellt die Speisung der 4 Tausende vor. Auch die übrigen Gemählde an der Emporkirche sind von demselben Mahler." In den betreffenden Kirchenbauakten (Großherzogl. Generallandesarchiv zu Karlsruhe Fasz. 1221.) findet sich darüber keine Notiz. Der Zeit nach wäre es wohl möglich, daß der alte Johann Martin hier noch tätig gewesen; aller Wahrscheinlichkeit nach aber waren es Arbeiten von Joh. Ludwig Seekatz, der sich eines gewissen Rufes erfreut zu haben scheint. Die Malereien bestehen nicht mehr.

[2] In Pfreddersheim wird eine Kirche im Jahre 1708, in Leiselheim 1716, in Dittelsheim 1730, in Alsheim 1736, in Dorndürkheim 1745, in Mittelenheim 1748, in Frettenheim 1749 aufgebaut. (Vergl. E. Wörner, Hess. Kunstdenkmäler, Kreis Worms.)

[3] Aus Levin, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen im Hause Pfalz Neuburg. III. Teil. (Niederrh. Jahrbuch Bd. 23.)

Digitized by Google

Kopie der Urkunde, einer Osthofener Familienchronik entnommen[1], läßt uns durch die genaue Auskunft über Auftrag und Bezahlung zugleich ein vollkommen klares Bild von der Tätigkeit des Malers gewinnen, das für die historische Betrachtung des Gesamtwerkes von Johann Conrad Seekatz von größter Wichtigkeit ist. Unter der Überschrift „Accord der reformierten Gemeinde Osthofen mit den Gebrüdern Seekatz" folgen die einzelnen Nummern des Vertrags:

1. Vor die Bordtkirche in die Füllungen biblische Historien zu mahlen, nebst den Leisten mit Metall zu vergulden: 30 Gulden.
2. Die Kanzel und den Pfarrstuhl, die Zierrathen zu vergülden und anzustreichen: 60 Gulden.
3. Solle nun die Bordtkirche nur einen Anstrich bekommen, nebst Vergoldung der Leisten, so kann solcher gemacht werden: um 20 Gulden.
4. Und der Pfarrstuhl und die Kanzel schwarz und marmoriert soll werden, so kann solches gemacht werden, das genaueste: um 50 Gulden.

Nebst unserer Kost frei, wir aber die Farben und Zugehör dazu geben müßten: zusammen 160 Gulden. —

Heute am untergesetzten dato haben die beiden jüngsten Herrn Seekatz, Kunstmahler zu Worms, mit damaligem Inspektor Herrn Hottinger, dahier im Beisein etlicher Herrn Kirchenältesten den Accord getroffen, daß sie die Kanzel, Pfarrstuhl und Bordtkirche dafür auf die zu Obersten in diesem Ueberschlag gemelde Weise, nämlich die Kanzel und den Pfarrstuhl samt Zierrathe mit zu vergülden und blau anzustreichen, die Bordtkirche aber in die Füllungen biblische Historien zu mahlen, nebst dem Leisten zu vergülden, bis den 1. Oktober dieses Jahres ohnfehlbar verfertigen wollen, dagegen aber ihnen im Namen der Gemeinde 50 Reichsthaler bares Geld nebst freier Kost und Gerüstholz versprochen worden. Welches hiermit zu desto mehr Bekräftigung eigenhändig unterschrieben

Osthofen, den 16. August 1747.

Jakob Conrad Seekatz[2] — Georg Christian Seekatz

Hottinger, Inspektor und reformierter Pfarrer dahier.

Johannes Kayser Conrad Meloth.

Dieser Accord ist von Herrn Kleinschmidt zu Dank bezahlt mit 97 Gulden, 30 Kreuzer.

Conrad Seekatz, Georg Christian Seekatz.

---

[1] Es ist die Weisheimer'sche Familienchronik in Osthofen. Den folgenden Auszug aus ihr verdanke ich der freundl. Mitteilung des Herrn Otto Illert in Osthofen.

[2] Derartige Verwechslungen des Vornamens, wie Jakob Conrad anstatt Johann Conrad finden sich häufig in den Verträgen des 18. Jahrhunderts. Im obigen Falle wurde der Irrtum wohl dadurch verschuldet, daß Seekatz hier einfach als „Conrad Seekatz" unterzeichnet hat.

Digitized by Google

Es ist kein Zweifel, daß die Emporenmalereien von dem älteren Bruder — unserem Johann Conrad Seekatz — ausgeführt worden sind, während Georg Christian, den wir am Anfange des fünften Jahrzehntes, ungefähr gleichzeitig mit Johann Conrad als Vergulder in Darmstadt auftauchen sehen, der jüngste aus der Reihe der drei Malerbrüder, seinerseits das „Vergulden und marmorieren" übernommen haben wird[1]. Diese Emporengemälde Johann Conrads, die ursprünglich alle zehn nebeneinander an der Orgelempore angebracht waren[2], enthalten je fünf Darstellungen aus dem alten und neuen Testament in folgender Auswahl:

Adam und Eva im Paradies.	Anbetung der Hirten.
Ermordung Abels durch Kain.	Taufe Christi.
Opfer Isaacs durch Abraham.	Abendmahl.
Traum Jakobs von der Engelsleiter.	Auferstehung.
König David im Gebet.	Austeilung des h. Geistes[3].

Auf sieben dieser Darstellungen, den fünf aus dem alten Testament und der Taufe und Auferstehung lehnt sich Johann Conrad, der Tradition seiner Familie folgend, aufs engste an die Merianschen Bibelillustrationen an und arbeitet — als Achtundzwanzigjähriger! — noch völlig im Geleise einer handwerklichen Gebundenheit, indem er fremde Stichvorlagen vergrößert und koloriert. Trotz dieser herkömmlichen Arbeitsweise aber unterscheiden sich seine Bilder gar sehr von den Emporengemälden der Wormser Dreifaltigkeitskirche. Es handelt sich um den Unterschied zwischen einem sklavischen Übernehmen fremder Dinge und einem persönlichen Verwerten. Während nämlich die Wormser Bilder in der Tat nichts anderes sind als ungeschickte und unpersönliche Tüncherarbeiten, liegt hier abgesehen von dem unvergleichlich besseren Kolorit auch in den Kopien ein gewisses eigenes Empfinden versteckt, das sich trotz vieler technischer Mängel und zeichnerischer Unzulänglichkeiten hier und da bemerkbar macht. Gegenüber der künstlerischen Gleichgültigkeit,

[1] Dieser Georg Christian Seekatz erscheint im Jahre 1750 zum letztenmal in den Wormser Kirchenbuch-Notizen. 1753 zeigt er in Darmstadt unter dem Titel: „Kunstmahler allhier" die Geburt einer Tochter Johanna Susanna Philipina an. Er war jedoch schon im vorhergehenden Jahre nach Darmstadt gezogen, wie aus einer im Jahre 1773 an den Landgrafen Ludwig IX. gerichteten Bittschrift erhellt, in der er seine Tätigkeit folgendermaßen schildert: „Schon 21 Jahre lang habe beynahe alle Staffier-Arbeiten und Vergoldungen bey Hof und an denen herrschaftlichen Schaisen und Wagen, wie auch an denen von dem Bildhauer verfertigten Statuen und Zierrathen, sodann in der Stadt und auf dem Lande, in denen Kirchen, an den Kantzeln, Orgeln, Altaren und am Kopfkreutz und Hahnen gemahlt, und habe meiner Arbeit wegen jedesmalen allen Beyfall gefunden." In seiner Beerdigungsnotiz aus dem Jahre 1788 in dem Kirchenbuche der lutherischen Gemeinde zu Darmstadt wird er der „fürstliche Hofvergulder" genannt.

[2] Als die Gebrüder Seekatz den Auftrag ausführten, handelte es sich nur um die Orgelempore, die die ganze Breite der Kirche von einer Seitenwand zur anderen ausfüllte. Erst einige Jahrzehnte später wurde an dieser Querempore noch eine Längsempore angebaut der einen Kirchenmauer entlang, wobei an der Verbindungsöffnung von der alten Orgelempore zur neuen Längsempore ein Stück der bemalten Balustrade wegfallen mußte. Die drei Gemälde von Seekatz, die sich auf diesem Stück befanden, brachte man dann unmittelbar nach der Ecke der Orgelempore auf der neuen Längsempore an, deren übriger Teil dann von einem Maler Jung mit Darstellungen verziert wurde. Für unsere Betrachtung sind infolgedessen nur sämtliche Gemälde an der Orgelempore und die drei ersten auf der Längsempore von Interesse. Ueber die Bergkirche vergl. Weckerling, Die evangelische Bergkirche zu Osthofen, Zeitschrift vom Rhein 2. Jahrgang, S. 77.

[3] Da die Orgelempore nicht in einer geraden Linie von einer Seitenwand zur anderen verläuft, sondern nach der Mitte zu sich vornen ausbuchtet, lag das 9. dieser Bilder wie jetzt noch das 2. in einer Kurve und ist infolgedessen in einem etwas kleineren Format gehalten. Die übrigen 8 Stücke haben je eine Höhe von 0,46 m und eine Länge von 1,06 m.

Digitized by Google

die die Malereien des Vaters Johann Martin als Schablonenarbeit kennzeichnet, bewahrt Johann Conrad doch auch bei diesen Kopien schon seine eigene Empfindung der Vorlage gegenüber, indem er aus einem gesunden, natürlichen Gefühl heraus gewisse Dinge bald unterstreicht, bald unterdrückt. Was aber war es, was er an dieser Vorlage, an der er sich in dieser ersten Periode seiner Tätigkeit weiter zu bilden suchte, überhaupt lernen konnte? Die Bibelillustrationen des Mathaeus Merian[1], die in ähnlich vorbildlichem Verhältnis wie etwa die kleine Passion Dürers zu vielen Glasgemälden des 16. Jahrhunderts, zu diesen dekorativen Werken des 18. Jahrhunderts stehen, sind keine Werke eines einheitlichen Stilempfindens, sondern sind Zeugnisse eines unselbständigen Eklektizismus, der auf die Lokalmaler und Handwerker geradezu verwirrend wirken mußte. Es war da Möglichkeit neben Möglichkeit zu sehen, bald eine Landschaft in der Art des Paul Brill, bald mehr in der der späteren Niederländer, bald Interieurs in italienischem oder holländischem Geschmack, bald perspektivisch verkürzte Architekturen im Sinne Tintorettos. Dazwischen machen sich vor allem starke Anlehnungen an die Passionen Dürers und die Kupferstiche des Marc Anton bemerkbar und bisweilen kommt es dabei zu den seltsamsten Verquickungen und Mischungen. Mathaeus Merian war kein Dürer; er war in seiner Künstlertätigkeit abhängig von allen von außen kommenden Strömungen und völlig unsicher allem wirklichen Werte gegenüber. Und noch mehr: Er war auch Geschäftsmann und spekulierte als Verleger auf den Geschmack des kaufenden Publikums. Schon Gwinner[2] bemerkt daher mit Recht, daß seine früheren Werke, in denen dieser Zug noch nicht so stark zum Ausdruck kommt, „bei weitem den Vorzug vor den späteren Produktionen seines Verlages verdienen." Das aber, was er als Erbteil seines früheren Schaffens, wohl besonders durch die fleißige Arbeit an seinen Topographien beibehält, und was auch vielen der Bibelillustrationen einen großen Reiz verleiht, ist das Gefühl für die heimische Landschaft. Im Gegensatz zu Stichen der Art, wie die Illustration zu der Geschichte von Josef und der Frau Potiphar, mit den akademisch gezeichneten Figuren und dem gesuchten Kontrapost, mit den klassischen Säulenhallen und der römischen Architektur, die langweilig und gekünstelt wirken, hat z. B. die übernächste Darstellung von dem Auszug der Brüder Josefs, die der alte Vater Jakob vor die Türe geleitet, mit dem malerischen Fachwerkhaus und der anmutigen Tallandschaft im Grunde, sehr viel anziehendes und man muß nur die beiden eben genannten Beispiele mit einander vergleichen, um von der Unselbständigkeit und Unsicherheit des Künstlers einerseits, von seinem Können und natürlichen Empfinden andererseits den rechten Begriff zu bekommen. Nirgends indes läßt sich diese Verschiedenheit besser erkennen, als in der zwiefachen Wirkung, die sie auf den Seekatz der Osthofener Emporenbilder ausübte. Da, wo der Stecher sein Eigenes gegeben hat, in der Landschaft oder in aller-

[1] „Biblia, das ist die gantze Schrift alten und neuen Testaments, verteutscht durch Dr. Martin Luther, in Sonderheit aber mit den schönen und kunstreichen Original-Kupferstücken Matthaei Merians gezieret, darinnen die fürnehmbsten Historien artig für Augen gestellt werden", heißt der vollständige Titel der Merianschen Bibelausgabe aus dem Jahre 1640.

[2] Ph. F. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. Main (Frankfurt a. M. 1862) S. 147.

Digitized by Google

hand kleineren genrehaften Beigaben, da fühlt auch der junge Maler, der aus ihm seine Nahrung schöpft, etwas Wirkliches, Gewachsenes durch, und vertieft sich hinein; da aber, wo das Vorbild selbst sich in den Geleisen unverstandener und mehr oder weniger künstlich nachempfundener Traditionen bewegt, da wird es dem jungen Malerlehrling vollends unmöglich zu folgen. Wenn man z. B. das zweite Emporenbild Seekatzens, die Ermordung Abels durch Kain, ins Auge faßt, und sieht, wie sich der junge Maler hier gequält hat, seinem Vorbild in der Häufung der Contraposte und der Übertreibung der Muskulatur gerecht zu werden, und wenn man dann empfindet, wie kläglich ihm seine Absicht mißglückt ist, und wie alles in seiner Gewaltsamkeit und Gewolltheit lächerlich wirkt, dann kann manchmal der Gedanke erschrecken, wieviel Kraft hier überflüssig verbraucht wurde, und man bekommt eine deutliche Vorstellung davon, wie schwer es für einen solchen Maler sein mußte, von dem traditionellen Ballast, der ihn hemmte, loszukommen, und sich seiner selbst bewußt zu werden. Auch die Taufe Christi, auf der Seekatz die Gebärde des Heilands auf eigene Faust zu ändern sucht, macht denselben unerfreulichen Eindruck von Äußerlichkeit. Abgesehen von unbedeutenden Änderungen dem Stichvorbilde gegenüber, wie z. B. dem hohen Turban, den er eigenmächtig auf dem Isaaksopfer dem Patriarchen Abraham aufsetzt, oder dem Knüttelstock, den er statt des Eselskinnbackens dem Mörder Kain in die Hand gibt, ist es eben vor allem die Landschaft, die ihn, im Gegensatz zu seinem Vater, der nur auf die Figuren Wert legte, bei seinem Vorbild am meisten interessiert, bei der er instinktiv durchspürt, daß es das einzig Echte auf diesen Machwerken und Zusammenstellungen Merians ist, und der er darum bis ins einzelne nachgeht. Gerade auf der Darstellung des Brudermordes ist die Flußlandschaft mit dem engen Tal und den begrenzenden Höhen, die sich ähnlich wie auf dem Isaaksopfer vom Vordergrunde langsam nach der Tiefe niedersenken, besonders liebevoll ausgeführt und nachgebildet. Und auf dem Jakobstraum mit den Gewässern im Grunde, über die Knüppelstege hinüberführen, auf denen die Wanderer auch des Nachts ihres Weges daherziehen, sehen wir schon knorrige Stämme sich mit schwarzen Umrißlinien von dem nächtlichen Himmel lösen, genau in der Art wie wir es später auf so vielen Schöpfungen Johann Conrads wiederfinden. Auch die Vorliebe für die Tiere, die ja einen Hauptzug in der späteren Kunst Seekatzens bildet, prägt sich bereits aus; denn, ob zwar auch hier noch die Vorbilder getreu aus dem Merianschen Werk übernommen sind, verrät sich schon überall von den beiden Kaninchen ab, die sich im Paradies vergnügen, bis zu der Kuh und dem Esel, die auf der Anbetung der Hirten recht eigentlich die Hauptrolle spielen, die persönliche Beteiligung des Malers, die im übrigen sich auch stark in der Art des Kolorierens bemerkbar macht. Die saftgrünen Gründe mit den im Duft der Ferne verschwindenden blauen Höhenzügen lassen ebenso wie z. B. der rote Mantel des König David mit dem blauen Untergewand, abgesehen von dem Farbton an sich, auch schon in der welligen unregelmäßigen Pinselführung die spätere Art Johann Conrads erkennen. Von den drei Bildern, die nicht genau den Merianschen Stichen entsprechen, — es sind: die Anbetung durch die Hirten, das Abendmahl und

Digitized by Google

die Ausgießung des heiligen Geistes — sondern die als Komposition aus allen möglichen Stücken zusammengesetzt zu sein scheinen, und die einen ersten Versuch zu einem etwas selbständigeren Arbeiten bedeuten, ist besonders das erste wegen der immerhin gut ausgeführten Charakteristik der Hirtenköpfe beachtenswert. Die Abendmahldarstellung[1] verbürgt in ihrer Verwandtschaft mit den Altargemälden in Speier und Worms wieder das nahe Schulverhältnis dieser Osthofener Emporenbilder zu dem Malerkreis, dem einst Johann Martin, der Vater, angehört hatte und der aufs engste mit dem Bau der Frankfurter Katharinenkirche in Zusammenhang gebracht werden muß. Im übrigen rührt auch die auf dem Pfarrstuhle befindliche Malerei mit der Darstellung des wunderbaren Fischzugs zweifellos von Johann Conrad her, und gehört ebenfalls zu den Versuchen einer selbständigeren Art des Schaffens, wobei freilich der Begriff der „Selbständigkeit" ein relativer bleibt. Es ist eben der erste Schritt von einem anspruchslosen Handwerkertum weg zu einem eigenen Künstlertum, auf dem wir hier dem 28jährigen begegnen. Gerade dieser Ansatzpunkt aber läßt uns so recht die Länge des Weges erkennen, den er zurücklegen mußte, um in so durch und durch eigen empfundenen Schöpfungen wie z. B. den Supraporten des Schlosses Braunshardt seine Künstlerschaft bezeugen zu können. Zu einem vollständigen Bruch indes zwischen dieser handwerklichen Tätigkeit der früheren Periode und dem Künstlertum der Spätzeit kommt es bei ihm nie. Überallhin verschleppen sich Reste dieser ersten Schule, die von einem „künstlerischen Eigentumsrecht" nichts wissen will, einem Begriff, der übrigens im 18. Jahrhunderts auch den großen Meistern abgeht[2]. Überall in dem ganzen Werke Seekatzens finden sich Anklänge an diese frühe Studienzeit wieder, für die die Bibelstiche des Merian eine so große Bedeutung haben, von denen er nicht die pathetische Rethorik und große Gebärde lernt, sondern die Liebe zum Kleinen, das, was man vielleicht als spätes Erbteil der Gothik in dem Werke Merians kennzeichnen dürfte, und was auf diesem Umwege auch in der Kunst Seekatzens seinen Einzug hält. Wie lieb ihm diese alten Vorlagen blieben, das zeigt noch der Bär auf der „Orpheus-Supraporte" aus dem Jahre 1765 (also zwei Jahre nur vor dem Tode des Malers!) und das Kaninchen auf demselben Gemälde, die beide aus der Paradiesesdarstellung Merians stammen!

[1] Bei der Abendmahldarstellung spiegelt sich wie bei fast allen derartigen Darstellungen im 18. Jahrhundert die Bekanntschaft mit dem im Stich weit verbreiteten Werke des Rubens (in der Brera) wieder. Die ganz vorn sitzende Eckfigur mit dem aufgestützten Ellenbogen und der starken Drehung des Kopfes war eine der Erfindungen, in deren Wiederholung das 18. Jahrhundert sich nicht genug tun konnte.

[2] Sogar ein Meister wie Tiepolo hat ganze Teile von früheren Kompositionen in seine Werke übernommen. Erst die vergleichende Kritik am Ausgange des Jahrhunderts hat diesem Wesen ein Ende gemacht und freilich zeitweise die Kunst in die gegenteilige Manier gesteigert: in die Sucht „anders" sein zu wollen.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Mannheimer Studienzeit.

Unter den deutschen Fürstenhöfen des achtzehnten Jahrhunderts nahm das dem verarmten Worms benachbarte Mannheim eine hervorragende Stelle ein. Mannheim übernahm das Erbe der Düsseldorfer Kunstpflege. Seit den nahen Beziehungen der Düsseldorfer Residenz zu Rubens[1] und van Dyk war der Kurpfälzer Hof zu einem dauernden Mittelpunkt künstlerischen Lebens geworden. Zu dem grundlegenden Erbteil einer flämischen Tradition hatten sich unter der Regierung Johann Wilhelms neue Verbindungen mit Deutschland und Italien gesellt und als Anna Maria Louisa von Toscana, die zweite Gemahlin des Kurfürsten in der nordischen Residenz einzog, fand sie dort die Kunst des heimatlichen Südens in hoher Blüte. Venezianer, wie Antonio Pellegrini[2], der von 1712 bis 1717 am Düsseldorfer Hofe tätig war, oder Bolognesen wie Carlo Cignani, der sich der besonderen Gunst des Kurfürsten erfreute, leiteten gemeinsam mit dem hochgeschätzten Hofporträtisten Douven langsam in die neue Zeit über, in der das Element des „Dekorativ-Geschmackvollen" und „Modisch-Gefälligen" immer mehr in den Vordergrund trat. Für diese Wendung des höfischen Geschmacks ist vor allem das hohe Ansehen der sogenannten niederländischen Manieristen bezeichnend. Hatte in Amsterdam ein Künstler wie Gerard de Lairesse Rembrandts Ruhm zu verdunkeln gewußt, so erfreute sich nun Gottfried Schalken bei dem gebildeten Publikum eines Rufes, der das Andenken seines Lehrers Gerhard Dou noch weit zu überstrahlen schien. Und in derselben Weise versuchten Eglon van der Neer und Willem van Mieris d. j. die Kunst ihrer großen Vorfahren gleichsam zu überholen. Sie alle schlossen — noch im Vollbesitz der subtilsten Technik — einen Kompromiß zwischen dem Erbe einer echt-niederländischen Schultradition und den neuen höfisch-akademischen Zeitströmungen. Gerade mit dieser unangenehmen Verquickung zweier sich in ihrem innersten Wesen widersprechenden Richtungen aber wußten sie das Auge ihres Publikums zu bestechen. Ein erstaunliches Können täuschte über die Minderwertigkeit der künstlerischen Absicht hinweg, und die meisterhafte Virtuosität der Zeichnung und Oberflächenbehandlung sicherte ihren Leistungen auch in Künstlerkreisen als „mustergültigem Vorbild" einen Beifall, der nicht ohne Wirkung auf die kommende Generation bleiben konnte. Der Gefeierteste unter allen diesen Übergangsmeistern war Adriaen van der Werff, dessen Werke

[1] Levin a. a. O. (Beiträge zur Geschichte des Niederrheins Bd. 18) und J. A. Beringer, Kurpfälzische Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert. (Freiburg 1907.)

[2] Die beiden Gemälde des Pellegrini in der Augsburger Galerie (Katalog Nr. 2389 u. Nr. 2390) mögen hier als Beispiele angeführt werden, wielange schon vor Tiepolo die dekorative Kunst Venedigs in Deutschland ihren Einzug hielt.

Digitized by Google

mit so ungeheuren Preisen bezahlt wurden, wie sie kein lebender Künstler vor oder nach ihm jemals erzielt hat. Nur von dieser Voraussetzung aus wird es verständlich, daß man bei der Verlegung des Kurpfälzer Hofes nach Mannheim, im Jahre 1730, die Gemälde van der Werffs ohne Auswahl in die neue Residenz mitnahm, während die Meisterwerke des Rubens zunächst in Düsseldorf zurückbleiben mußten. Ja — das persönliche Interesse des Kurfürsten Carl Philipp, der auch darin der würdige Nachfolger seines kunstsinnigen Bruders war, ging so weit, daß er bei einigen scheinbar vergessenen Gemälden van der Werffs noch nachträglich den ausdrücklichen Befehl gab, sie der Masse der übrigen „Kunstgegenstände" anzureihen, die damals vom Niederrhein in die Pfalz verbracht wurden. So findet sich in dem Inventar[1], das über diesen Transport genaueste Auskunft gibt, bei einer als Nr. 64 angeführten van der Werffschen Komposition („ein faunus, so eine Nymphe karisieret") die Randbemerkung „ist auf gnädigsten Befehl nachher fortgeschickt worden" oder bei einem Genrebild (Nr. 68 „Ein Mägdelein, so ein Hündlein lehret"[2]) die Beischrift: „haben Ihre churfürstlichen Gnaden in speciale rescriptum abhangen lassen." Die übrigen eben dort aufgezählten Werke van der Werffs enthalten Darstellungen aus allen Stoffgebieten, bald mythologische Szenen in der Art des Dresdener „Parisurteils", bald Genre-Kompositionen, bald biblische Historien aus dem alten und neuen Testament. Gerade diese Vielseitigkeit des Programms mochte nicht wenig zu der allgemeinen Hochschätzung van der Werffs beigetragen haben, denn sie entsprach durchaus dem Geschmack der höfischen Kreise. Hatte der Unterschied einer kirchlichen oder weltlichen Kunst schon längst nurmehr zum Scheine bestanden, so sprengte nun vollends die erstarkende höfische Kultur die letzten Grenzen sachlicher Gebundenheit. Nur so erklärt sich der große Anteil der Mode an sämtlichen Gebieten literarischer und künstlerischer Betätigung, der sich selbst in dem Lebenswerk eines Genies, wie Boucher, nicht verleugnet. Überall ordnet sich das Individuelle dem Allgemeinen unter und gelangt zu bequemer Verträglichkeit. Kein Kampf widerstreitender Elemente, wie ihn die Erscheinung eines Caravaggio ins Leben gerufen hatte[3], kein Streit um Poussin oder Rubens erhitzt die Gemüter. Man läßt alle Meister nebeneinander gelten. Ein ausgedehnter Eklektizismus, ähnlich, wie er hundert Jahre früher schon in den Bibelillustrationen des Mathaeus Merian zum Ausdruck gekommen war, kennzeichnet in gleicher Weise Künstler und Publikum[4]. Freilich diesmal lagen seine Wurzeln tiefer, als in der einfachen Hilflosigkeit strebender Handwerker, die auf der Suche nach Vorbildern durch allzuviele Möglichkeiten verwirrt wurden. Der Eklektizismus, um den es sich hier handelt, ist allemal die Äußerung einer „gebildeten" im Gegensatz zu einer „naiv hoffenden" Kultur, und spielt in den Zeiten, in denen sich von außerhalb der Kunst Bildungselemente allgemeinerer Art dem schaffenden

[1] „Inventarium über die in Ihrer churfürstlichen Durchlaucht beyden Kabinetten zu Düsseldorf befundenen Gemählde usw." Großherzogl. Generallandesarchiv zu Karlsruhe Fasc. 3894.

[2] Eine derartige Komposition ist in zahlreichen Kopien, wie z. B. im Amalienstifte zu Dessau und der Schloßgalerie zu Mannheim erhalten.

[3] Carl Neumann, Rembrandt, 2. Aufl. 105. 128. 139 f.

[4] Kapitel I S. 19.

Digitized by Google

Künstler konkurrierend aufdrängen, eine große Rolle. Niemals aber war das schon von der Renaissance erstrebte Ideal einer vielseitigen Bildung, eng verknüpft mit eigener Betätigung in den „schönen Künsten und Wissenschaften" freudiger aufgegriffen worden, als von der dilettierenden Hofgesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts[1].

Diese Gesellschaft war es, in deren Bannkreis Seekatz eintrat, als er zu dem kurpfälzer Hofmaler Philipp Hieronymus Brinkmann nach Mannheim ging, um dort seine Studien zu vollenden[2]. Die Art seiner Wormser Tätigkeit, wie sie sich noch in der Ausmalung der Osthofener Emporengallerie widerspiegelte, hatte ihn schwerlich auf die Dauer befriedigen können. Seine künstlerische Begabung begann sich langsam gegen die enge Gebundenheit einer handwerklichen Erziehung aufzulehnen; er versucht sich zuweilen — freilich immer im Anschluß an die Merianschen Kupfervorlagen — in kleinformatigen Ölgemälden[3]. Aber gerade je weiter er sich von der altgewohnten Arbeitsweise seiner Familie entfernte, desto deutlicher mußte er erkennen, daß sein Talent der künstlerischen und technischen Bildung entbehrte. Er legte sich also eine zweite Lehrzeit bei dem in der Pfalz wohlbekannten Brinkmann auf und siedelte zu diesem Zwecke — frühestens zu Beginn des Jahres 1748 (der Vertrag betreffs der Osthovener Emporengemälde wird erst im Oktober 1747 abgeschlossen!) in die prächtige Residenz Mannheim über. Hier empfing der beinahe Dreißigjährige in einer ihm völlig neuen Umgebung von allen Seiten her eine Fülle der verschiedenartigsten Anregungen, die für seine künstlerische Entwicklung von größter Bedeutung waren. Schon der nähere Umgang mit einem höfisch gebildeten Maler wie Brinkmann, der damals zu allen größeren Aufträgen in der Residenz herangezogen wurde, mußte von entscheidendem Einfluß sein. Gerade diese äußere Stellung Brinkmanns als „Hofmaler" kennzeichnet vorzüglich eine Folge von sechs Supraporten im kurfürstlichen Schloß, die bereits in einem gedruckten Gemäldekatalog des Jahres 1756[4] erwähnt werden, und darum wohl während Seekatzens Aufenthalt in Mannheim um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mögen. Sie schmückten drei Räume des rechten Eckpavillons, in denen die Sammlung der in kurfürstlichem Besitz befindlichen Originalgemälde untergebracht war, und werden dort unter folgenden Bezeichnungen angeführt: Im ersten Kabinett „Zwey Susports, Farb in Farb gemahlet mit Kindlen vorgestellt, auf einem die Historia, auf der anderen die Poesia von P. H. Brinkmann" und

[1] Ein besonders interessantes Kapitel in der Geschichte dieses Dilettantismus bildeten in Mannheim die theatralischen Aufführungen und Balletts, bei denen die Hofkavaliere — stets nach französischem Muster — in den Dienst der Musen traten. (Vergl. F. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe S. 169).

[2] Die wichtigste Quelle für diese literarisch wiederholt bezeugte Mannheimer Studienzeit bildet eine von Schubart, François de Theas, comte de Thoranc, München 1896, wieder entdeckte Notiz aus der „neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften in Leipzig", die unmittelbar nach dem Tode des Malers erschien und besonders deshalb als vollkommen zuverlässig gelten muß, weil sich dort der anonyme Verfasser bei seinen Angaben auf ein Schreiben des 1765 verstorbenen Darmstädter Hofmalers J. Chr. Fiedler beruft.

[3] In diesen Zusammenhang gehört wohl ein Gemälde der Mainzer Galerie (Katalog Nr. 350a) „Christus vor Kaiphas".

[4] Verzeichnis der in den churfürstlichen Kabinetten zu Mannheim befindlichen Mahlereyen, Mannheim 1756.

Digitized by Google

ebenso im zweiten Kabinett: „Zwei Susports, Farb in Farb gemahlet mit Kindlen vorgestellt, auf einem die Mahlerey, auf der anderen die Bildhauerey von P. H. Brinkmann". Im dritten Kabinett heißt es weiter: „und dann zwey Susporten; dazu imitiert eine, wie Alexander in dem Tempel des Jupiters den Zweifelsknopff auflöset, die andere, wie Alexander den Darium voller Verwundung und todter findet"[1]. Seekatz studierte diese Grisaillemalereien seines neuen Lehrers sehr genau, besonders die vier erstgenannten Allegorien, welche die verschiedensten Arten menschlicher Betätigung im Putten-Spiel versinnbildlichten. Freilich eine persönliche Eigenart Brinkmanns war hier nirgends zu entdecken. Es waren Puttenkompositionen, die, ähnlich den Supraporten des A. B. Albrecht im Untergeschoß des Schleißheimer Schlosses und den vielen derartigen Darstellungen, lediglich einer höfischen Modelaune entsprachen, der nach dem gleichen Rezept in allen Porzellanmanufakturen vollauf Genüge getan wurde, und die unter der Verkleidung einer mythologischen Etikette bis in die Zeit des nüchternsten Klassizismus hinübergreift. Auf den Brinkmannschen Supraporten jedoch offenbarte sich, entgegen der gesuchten Monumentalität einer an dem plastischen Ideal der Antike geschulten Bildung, wie sie bald darauf unter Leydensdorff und Verschaffelt an der Mannheimer Akademie zur Herrschaft gelangte[2], ein lebendiges Stück echtester und reinster Dekorationskunst, gleichsam eine Hinterlassenschaft von Asams Mannheimer Tätigkeit. Dieses Erbe einer malerisch-dekorativen Gesinnung tritt in der späteren Vorliebe Seekatzens für den bewegten Putto wieder klar zutage. Es sind nicht nur die malenden und spielenden Putten auf der „Verherrlichung des Landgrafen Ludwig VIII." (Großherzogl. Landesmuseum Darmstadt, Katalog Nr. 356. Vergl. Abb. 9), die in dieser Beziehung den „Brinkmannschüler" kennzeichnen, auch unter den Werken, die Seekatz am Ende des fünften Jahrzehntes für den Grafen Thoranc ausgeführt hat, befinden sich zwei sauber gemalte Putten-Szenen, die in ähnlicher Weise, wie die Brinkmannschen Vorbilder, als Supraporten in ein langgestrecktes, mäßig hohes Rechteck komponiert sind. Daneben haben sich vor allem unter den farbigen Skizzen aus dem Nachlasse Seekatzens, auf die an anderer Stelle ausführlich zurückzukommen sein wird, eine ganze Reihe verschiedener Studien erhalten, die das gleiche Thema in stets neuen Varianten bringen: Putten mit Fischnetzen, die vielleicht mit einem zugehörigen Gegenstück die ersten Entwürfe zu den von Goethe gerühmten allegorischen Darstellungen der „Elemente" bedeuten, oder Putten um eine Staffelei beschäftigt, wohl gar als eine Allegorie auf die Malerei gedacht — oder auch ein ganzes „Puttenbacchanal". Dieses kleine Kapitel höfischer Kunst in dem Schaffen Seekatzens

[1] Man schrieb diese Supraporten bisher fälschlicher Weise anderen Pfälzer Hofmalern zu. Dehios Kunsthandbuch (IV S. 250) gibt Schlichten und Bernardini an und erwähnt nur die dekorativen Malereien Brinkmanns in der kleinen Bibliothek der Kurfürstin. J. A. Beringer (a. a. O. S. 72 und „F. H. Leydensdorff", in Die Rheinlande, Februar 1902.) führt sie als Werke des Leydensdorff an, wobei auch in der Auslegung der allegorischen Bedeutung ein Irrtum unterläuft, da die als „Baukunst" bezeichnete Supraporte der obigen Quelle nach die „Historia" darstellt. Im übrigen hätte auch ohne die Kenntnis des literarischen Belegs ein Vergleich mit der Grisaillemanier des Leydensdorff den deutlichen Stilunterschied ergeben müssen, der die „geistvollen und graziösen" Puttensupraporten Brinkmanns von den plastischen Imitationen des Leydensdorff trennt.

[2] J. A. Beringer, Mannheimer Zeichnungsakademie.

Digitized by Google

war jedoch nur ein Bruchteil dessen, was er in Mannheim sah und lernte. Gerade damals um die Mitte des Jahrhunderts arbeitete Brinkmann an dem größten Werke seines Lebens, an den Entwürfen für die Zwickelgemälde der Jesuitenkirche[1], deren Entstehung Seekatzens ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Den Beweis dafür liefern vier Zeichnungen in Kohle und Kreide auf grünem Papier, die Seekatz nach den Cartons dieser Werke in Brinkmanns Atelier angefertigt hat[2]. Es waren Allegorien auf die Erdteile in anmutigen Frauengestalten dargestellt, die inmitten einer phantastischen Umgebung tronten (Tafel II). Seidenknisternde Stoffe, die sich in bauschigen Falten brachen, blinkendes Metallgerät und orientalischer Aufputz, dazwischen auch diesmal wieder knieende und schwebende Putten — kurzum den ganzen Apparat einer höfischen Prachtentfaltung sah Seekatz auf diesen Schöpfungen seines Lehrers vor seinen wissensdurstigen Augen entrollt. Indes auch diese Werke des kurpfälzer Hofmalers bedeuteten gewissermaßen nur ein Spiegelbild, das den Ansprüchen einer prunkliebenden Gesellschaft Genüge tat, auch sie berührten gewissermaßen nur eine Seite von Brinkmanns künstlerischem Schaffen, ohne tiefer in dem Kernpunkte seiner Persönlichkeit verankert zu liegen. Derselbe Maler, der sich hier mit einer geradezu meisterhaften Beherrschung der dekorativen Freskotechnik in den Bahnen einer aus dem Süden kommenden Überlieferung bewegte, schuf eine Reihe kleiner Landschaftsbilder, wie z. B. die Stücke in Speier oder Karlsruhe, die mit ihrem tiefen Ton und der miniaturartig fein ausgeführten Staffage dem — durchaus „unhöfischen" — holländischen Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts entsprachen. Das waren die Gemälde, die Goethe in dem „bürgerlichen" Frankfurt sah, und an die er dachte, als er in „Wahrheit und Dichtung" zu dem Namen Brinkmanns die etwas gleichgültige Bemerkung hinzufügte: „dessen Pinsel in Staffeleigemälden nicht zu schelten ist." Am engsten schloß sich Brinkmann jedoch in einer Gruppe vorzüglich ausgeführter Landschaftsstiche an die niederländische Kunst an. Auf ihnen lernte Seekatz die Schönheit knorriger Baumstämme, oder verwitterter Strohdächer auf armseligen Bretterhütten kennen, just alle die Elemente, die ihm später selbst zum Lieblingsstoffe wurden. Aber auch damit war das Programm Brinkmannscher Kunstübung noch lange nicht erschöpft. Der Künstler, der in seiner Stellung als Direktor der kurfürstlichen Sammlungen die Originale Rembrandts zu restaurieren hatte[3], verfing sich in die Probleme der Hell-Dunkelkunst und verwertete sie dem äußerlichen Geschmack seines Publikums entsprechend im Sinne gröberer Lichteffekte. Eine Stichdarstellung der „Auferweckung des Lazarus" oder

[1] Gerich, Die künstlerische Ausstattung der Jesuitenkirche in Mannheim. (Freiburger Diözesan-Archiv N. F. Bd. 10.) Vergl. ferner C. Neumann, Die alte Kunst in Mannheim (in „Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart" Bd. III Mannheim 1907).

[2] Diese Seekatzschen Zeichnungen befinden sich unter dem schon früher erwähnten Skizzenmaterial im Kupferstichkabinett des großherzogl. Landesmuseums zu Darmstadt. Einzelne kleine Abweichungen von den Gemälden der Jesuitenkirche selbst nötigen zu der oben ausgesprochenen Annahme, daß sie nur nach „Entwürfen" kopiert wurden.

[3] Die Rembrandtsche Darstellung der „Auferstehung" aus dem für den Statthalter geschaffenen Passionszyklus, die sich auch unter den von Düsseldorf nach Mannheim verbrachten Gemälden befand (jetzt in der kgl. älteren Pinakothek zu München, Katalog Nr. 329), trägt auf der Rückseite folgende Inschrift: „Rembrandt creavit me, P. H. Brinkmann resuscitavit me 1755".

Digitized by Google

eine Röthelzeichnung des „Noli me tangere“ (Graphische Sammlung, München), auf der die Figur der Magdalena völlig als Silhouette gegeben gegen das helle Gewand Christi steht, sind für diese Art seiner Tätigkeit besonders kennzeichnend. Der Kopf des auferstandenen Heilands ist freilich auf dem letztgenannten Blatte nichts weniger als „rembrandtisch“, sondern nähert sich vielmehr dem süßlichen Christustyp der holländischen Manieristen, wie auch die überaquarellierten Passionsdarstellungen (gleichfalls in München) bei aller unverkennbaren Abhängigkeit von der Kunst Rembrandts einen ähnlich „akademisch-gemäßigten“ Einschlag zeigen, der dann bei der Komposition einer Beschneidungsszene (ebendort) am offenkundigsten zutage tritt. Es handelt sich im Grunde bei diesem Kapitel Brinkmannscher Kunst um dasselbe Problem einer Verschmelzung naturalistischer und höfisch-akademischer Elemente, wie es uns später in dem Werke Seekatzens wieder begegnet. Daneben gab es noch weitere Möglichkeiten. Während Stücke wie das 1739 gezeichnete Gemälde „Wolfsbrunnen zu Heidelberg“ oder die 1745 gezeichnete „Szene aus dem Hofgarten zu Mannheim“ (beide in der Gemäldegalerie des Schleißheimer Schlosses) mit ihrer Staffage im zierlichen Zeitkostüm mehr auf den Einfluß der französischen Schule hinzudeuten scheinen, entsprechen die kleinen „Höhlen-Bilder“ im Prehnschen Kabinett zu Frankfurt einer Gruppe italienisierender Landschaftsdarstellungen, die später in Georg Heinrich Herchenröder ihren Hauptvertreter findet[1]. Diese erstaunliche Vielseitigkeit stempelt Brinkmann zum typischen Vertreter des Zeitgeschmacks. Große Fresko-Aufträge, wie die Weltteil-Allegorien der Jesuitenkirche, kleinere dekorative Aufgaben, wie die Putten-Supraporten im kurfürstlichen Schloß, Staffeleigemälde, je nach dem Geschmacke des bestellenden und kaufenden Publikums in französischer, niederländischer oder italienisierender Manier; daneben die Beschäftigung als Restaurator, Kupferstecher[2] und Lehrer, von seiner Zeit geschätzt und nach seinem Tode vergessen, ein Künstler, der die Kunst von ihrer liebenswürdigen Außenseite nahm, — das ist nicht nur „Brinkmann“, das ist überhaupt „der Maler des achtzehnten Jahrhunderts“, der Modemaler im Zeitalter der Mode, in welchem die Kunst den Launen eines leichtlebigen Publikums unterworfen war, und sich darum an allen Enden in das Spielerische verliert.

Die künstlerische Erziehung, die Seekatz unter Brinkmann genoß, brachte zunächst keine Vertiefung des Studiums. Die früher erwähnten Zeichnungen nach den Fresko-Entwürfen Brinkmanns geben Zeugnis von einer Arbeitsweise, die sich in keinem Punkt von der seitherigen Gewohnheit unterscheidet. So wie er ehedem die Merianschen Stichvorlagen kopierte, sucht er nun auch in die Werke des neuen Lehrers dadurch einzudringen, daß er sie einfach abzeichnete. Der Schwerpunkt dieser neuen Lehrzeit beruhte lediglich in einer

[1] Es handelt sich dabei um die Darstellungen natürlicher Grottenbildungen, in denen sich häufig Ruinen antiker Monumente befinden und die in dieser Beziehung wohl eng mit den neuen Funden der Antike in Italien zusammenhängen — eine phantastische Verquickung romantischer und klassizistischer Elemente. Weitere Gemälde von Brinkmann in der Mainzer Galerie, dem Aschaffenburger Schloß und dem Konstanzer Wessenberg-Haus.

[2] Eine kleine gestochene Landkarte der „Vestung Philippsburg“ verdient ihrer eigenartigen historischen Bedeutung wegen als frühest-signiertes (1734!) Werk hier erwähnt zu werden.

Digitized by Google

allgemeinen Bereicherung des Vorlage-Materials. In dieser Beziehung freilich bot die pfälzische Residenz eine Fülle dauernder Anregungen, zumal der Schüler des Hofmalers jederzeit Zutritt in die kurfürstlichen Sammlungen hatte, die um ihrer Schätze willen weltbekannt waren. So rühmt Meusel[1] das Mannheimer Kupferstichkabinett als eines „der zahlreichsten in ganz Europa", da es aus mehr denn 400 Bänden in „grosfolio" bestand. In diesen Bänden stieß Seekatz auf immer neue Probleme und Möglichkeiten, von denen ihn die Bilderbibel des Merian nichts hatte träumen lassen. Vor allem aber war es ein Meister, dessen Kompositionen ihm — ganz der alten kurpfälzer Hoftradition gemäß — von Brinkmann stets wieder zum Muster vorgelegt wurden: Peter Paul Rubens. Seit dem Augenblick, da man gewagt hatte, die Werke des Rubens gegen den strengen, aus dem Süden eingedrungenen Klassizismus auszuspielen, seit dem Streit der Rubenisten und Poussinisten in Paris[2] war die Machtstellung des großen Flamen für die kommende Kunst besiegelt. Sein Gemäldezyklus des Lebens der Maria Medici galt als absoluter Kanon einer „höfischen Allegorie", deren Mode sich seit dem Zeitalter des Sonnenkönigs von Versailles aus über ganz Europa verbreitet hatte und nun einen wesentlichen Faktor im Programme des Hofmalers bildete[3]. Gerade nach diesem „höfischen" Kompositionszyklus des Rubens gibt es eine ganze Reihe Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Seekatzens Hand[4], die ohne Zweifel in die Mannheimer „Studienzeit" gehören. Und es war ein rechtes „Studieren", bei dem es scheinbar weniger auf die großzügige Gesamtanlage der Komposition ankam, als auf das interessante Einzelmotiv, das eine wahre Quelle für Akt- und Bewegungskunst zu bedeuten schien. So wurden von der „Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici" allein die tronenden Gestalten des obersten Götterpaares ausgewählt, während aus dem „Schicksal der Maria Medici" nur die drei spinnenden Parzen, aus der „Ausschiffung in Marseille" die Nereïden und Meergötter oder auch der geflügelte Chronos aus dem „Triumph der Wahrheit" und eine liegende weibliche Figur aus der „Apotheose Heinrichs IV." entnommen wurden. Aber auch die Stichreproduktionen der Rubensschen „Kreuzabnahme" aus der Antwerpener Kathedrale und des Madrider Bildes „Die Verteidiger des Abendmahles" sowie ferner eine „Auferweckung des Lazarus" (Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin Nr. 783) und eine damals besonders beliebte „Anbetung der Könige"[5] von Rubens hat Seekatz getreulich abgezeichnet, um sich diese Werke zu dauerndem Besitze anzueignen. Zwei weitere Bleistiftzeichnungen nach der van Dykschen „Dornenkrönung" (Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin

[1] J. G. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon, II. Teil, Lemgo 1789 (Anhang S. 35).

[2] Pierre Marcel, La Peinture Française au début du dix-huitième siècle 1690—1721 S. 55—67.

[3] Dieser Rubenssche Gemäldezyklus erschien u. a. in einer ausgezeichneten Stichausgabe des 18. Jahrhunderts: « à Paris chez Mr. Nattier, peintre de l'académie royale rue Frementeau, avec privilège du roy. »

[4] Sie befinden sich in dem Kupferstichkabinett des großherzogl. Landesmuseums zu Darmstadt. Vergl. F. Back, Der künstlerische Nachlaß von J. K. Seekatz in der großherzogl. Gemäldegalerie. (Darmstädter Zeitung, 18. Juli 1896, Nr. 334.)

[5] Ein Ölgemälde, das nach der Stichreproduktion dieses Rubensschen Werkes angefertigt wurde, befindet sich in der städtischen Gemäldegalerie zu Koblenz.

Digitized by Google

Nr. 770) und einer angeschmiedeten „Andromeda" beweisen gleichfalls eine besondere Vorliebe für die flämischen Vorbilder[1] (wie Meusel berichtet, waren die Kupferstiche in dem kurfürstlichen Kabinett „nach den verschiedenen Schulen eingetheilet"), die jedoch keineswegs zur Einseitigkeit verleitete. Auch die Vorlagen zu dem „Bacchanal" des Darmstädter Landesmuseums, das die Aufschrift „Skizze nach Carpioni" trägt[2], oder zu einer Bleistiftzeichnung, die die Szene zwischen „Josef und der Frau Potiphar" darstellt und auf eine Komposition des Carlo Cignani zurückgeht[3], müssen im Zusammenhang mit der Mannheimer Studienzeit genannt werden. Die letztgenannte Zeichnung legt dabei wieder recht augenscheinlich dar, wie wenig diese „künstliche" Kunst akademischer Herkunft mit ihrem übertriebenen Kontrapost der Begabung des jungen Malers entsprochen hat, und mutet ähnlich unerfreulich an, wie ehedem die Darstellung des Brudermordes auf der Osthofener Orgelempore. Weit besser glücken die Kompositionen, in denen das Kostüm eine gewisse Rolle spielt, und schon hier auf den schwarz-weißen Studienblättern macht sich gegenüber mancher groben Ungeschicklichkeit in der Wiedergabe des menschlichen Körpers das besondere Talent Seekatzens zum Stofflichen deutlich bemerkbar. In dieser Beziehung zeugen vor allem einige Historiendarstellungen von großem Geschick wie z. B. eine „Opferung der Iphigenie", deren Vorbild wahrscheinlich der spät-venezianischen Malerschule aus der Zeit des Ricci entstammt, und von der Seekatz übrigens noch auf seinem Tapetenbild für den «salon des grecques» des Königsleutenants die Figuren der in den Wolken schwebenden Diana mit der Hirschkuh ebenso wie die Kopfhaltung und den Oberkörper der Iphigenie und die Bewegung des Kalchas genau übernimmt. Die gleiche Leichtigkeit in der Wiedergabe der Draperien und kostümlichen Einzelheiten macht sich auf der Skizze zu einer „Esther-Szene" geltend, die mit dem schlepptragenden Jungen etwas an die Sepia-Zeichnung aus dem Besitze Goethes (Goethe-National-Museum, Weimar) erinnert oder einem „Urtheil Salomonis", das nach dem Plafond-Entwurf eines geübten Fresko-Virtuosen angefertigt wurde. Von den übrigen Blättern in Sepia und Blei nach Teniers oder Ostade, Wouwermann oder Courtois, die ebenfalls zum größten Teil in diese Zeit des Mannheimer Aufenthaltes datiert werden dürfen, mögen einzelne, wie z. B. eine ganze Reihe Bleistiftskizzen nach den Genrekompositionen Brouwers, vor den Originalwerken der kurfürstlichen Gemäldegalerie entstanden sein.

---

[1] Bei dieser Gelegenheit soll ein kleiner in Öl ausgeführter Porträt-Kopf aus den städt. Sammlungen in Heidelberg erwähnt werden, der auf der Rückseite die Bezeichnung „Seekatz" trägt und fälschlicher Weise in den alten Inventaren als „Selbstporträt Seekatzens" angegeben ist. Es handelt sich um ein Männerporträt à la van Dyk, das — insofern man der Bezeichnung Glauben schenken will — gleichfalls in diese Mannheimer Studienzeit gehört.

[2] Auf die Verwandtschaft mit einer Radierung Carpionis (Le Blanc Nr. 191) hat Back (Katalog des großherzogl. Landesmuseums zu Darmstadt Nr. 359) bereits hingewiesen. Wahrscheinlich ist das Gemälde in späteren Jahren nach einer früher angefertigten Kopie oder Vorlage hergestellt worden. Ja — möglicher Weise besitzen wir diese Vorlage noch in einem großen Gemälde aus dem Depot des Darmst. Landesmuseums, das das Seekatzsche Bacchanal im Ausschnitt enthält. Die Frage, ob in diesem Stück ein Gemälde Seekatzens aus der Mannheimer Studienzeit erhalten ist, kann jedoch ebensowenig, wie bei dem Porträt der Heidelberger Sammlungen (vergl. die vorhergehende Anmerkung) endgültig entschieden werden.

[3] Diese Komposition hat Seekatz in einem englischen Schabkunstblatt von James Moore vorgelegen, das Eduard Fuchs wegen der pikanten Unterschrift in seiner „illustrierten Sittengeschichte" veröffentlicht hat.

Digitized by Google

Die Gelegenheit, eine derartige Menge wertvoller Originale nebeneinander zu sehen, die sich damals einem Manne, der nicht dauernd in höfischen Kreisen verkehrte, nur äußerst selten bot, war für die künstlerische Entwicklung Seekatzens von größter Bedeutung. In Worms, das in seiner Armut den kleinen Pfälzer Landstädtchen nicht viel voraus war und sich nur langsam von dem Schaden der französischen Beschießung erholte, war sie Seekatz völlig versagt geblieben, da sich auch im Bischofsschlosse keine Originalgemälde von irgendwelchem künstlerischem Wert befanden. Man kann sich darum das Staunen des jungen Malers nicht groß genug vorstellen, als er in seiner neuen, prächtigen Umgebung einer Reihe auserlesener Meisterwerke gegenübertrat, vor denen er sich zum erstenmal der Fülle der verschiedensten künstlerischen Möglichkeiten völlig bewußt werden mußte. Auf die einzelnen Anregungen und Versuche Seekatzens, sie in seinem Schaffen selbständig zu verwerten, wird bei der Betrachtung der in den folgenden Jahren entstandenen Gemälde wiederholt zurückzukommen sein. Hier mögen nur in kurzem Überblick die Namen der Maler an uns vorüberziehen, deren Werke damals die Zierde der kurfürstlichen Galerie bildeten. Außer dem bereits erwähnten jüngeren Mieris und van der Neer, Schalken und van der Werff werden vor allem Terborch und sein Schüler Netscher — „Netsger", in dem früher angeführten Inventar genannt, die sich durch eine Verfeinerung des Genre, was das Inhaltliche betrifft, und vor allem durch die Wendung nach dem Portraitmäßigen hin der höfischen Atmosphäre des neuen Jahrhunderts genähert hatten. Aber auch die anderen niederländischen Meister wie Dou, Palamedes, der ältere van der Neer, auch Ostade (mit einer „Bauernschlägerey") und Brouwer (mit einer ganzen Anzahl grotesker Bauernszenen) sind ebenso wie die Flamen in einer langen Kette von Breughel, „dem höllischen Brugel", über den jüngeren Teniers, van Balen, Snyders bis zu Watteau vertreten. Daneben die ganze internationale Künstlerkolonie in Rom. Elsheimer, Poussin, Poelenburg („Bulenburgh") und die fast alles überwiegende Anzahl der Italiener selbst wie Bellini, Palmagiovine, Tintoretto, Correggio, Annibale Carracci, Carlo Dolci, Pietro da Cortona, Gherardini, Zanetti und viele andere. Zum Schlusse möge dann noch Murillo erwähnt werden, dessen „melonenessende Knaben" einen nachhaltigen Eindruck auf Seekatz ausgeübt hatten[1], und Rembrandt, unter dessen Werken in dem wiederholt genannten Inventar ein Gemälde angeführt wird, das seiner grotesken Etikette wegen hier vielleicht erwähnt werden darf: „Nr. 104: ein Weibsbild in Form einer Bacchantin von Rembrandt".

Vor dieser Fülle künstlerischer Werte mußte der „suchende Maler-Handwerkersohn" derartig verwirrt werden, daß er mit skrupelloser Selbstverständlichkeit in die von Brinkmann vorgezeichnete Bahn einbog. Es gab nur die eine Möglichkeit: Man mußte von allen Meistern lernen und von jedem „das Beste" nehmen. Jede Beschränkung bedeutete einen Verlust. So ging zwar im Banne mächtiger Traditionen von vornherein ein gutes Teil der inne-

[1] Das äußert sich am offensichtlichsten auf einem „Knabenbild" im Besitz von Frau M. Wachenheim, Mannheim, oder z. B. auch dem Kopf des badenden Jungen auf der Juli-Darstellung der Monatstapete.

Digitized by Google

ren Freiheit verloren, aber dafür tauschte man ein Stück äußerer Gewandtheit ein, das über die fehlende Grundlage hinwegzutäuschen schien. In dieser Hinsicht ist das Werk Seekatzens ohne den Faktor „Mannheim" weder in seinem künstlerischen Entwicklungsgang noch in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung richtig zu verstehen. Der höfische Eklektizismus, eng verbunden mit den modischen Interessen einer kunstsinnigen oberen Gesellschaftsklasse, legte den Grund zu einer Vielseitigkeit, die freilich zuweilen den Beigeschmack eines oberflächlichen Dilettantismus nicht entbehrt. Hatte die erste Lehrzeit Seekatzens bei seinem Bruder in Worms die gemeinschaftliche Basis zwischen ihm und den Frankfurter Malern gebildet, nämlich: das Emporwachsen aus einer handwerklichen Unterschicht, so kamen in dieser zweiten Studienzeit in Mannheim alle diejenigen Elemente neu hinzu, die ihn von dem bürgerlich-zünftigen Malerkreis in Frankfurt unterscheiden. Die vielgerühmte „Liebenswürdigkeit", die seinen Werken gegenüber der Kunst Junckers oder Trautmanns einen besonderen Reiz verleiht, und um deretwillen ihm — auch abgesehen von den Vorzügen einer reicheren Phantasie — ein französisch gebildeter Mann, wie Graf Thoranc, unter allen den von Goethe erwähnten Malern den Vorzug gab, hat hier ihren Ursprung. Es war die Wirkung einer harmonisch-kultivierten Umgebung, die — eine heimliche Triebfeder — jenen Übergangsprozeß von der alten handwerklichen Befangenheit zu einer neuerwachenden künstlerischen Empfindung einleitete. Dazu kamen vor allem Fortschritte technischer und formaler Art. Die dekorative Gesinnung, wie sie Seekatz auf den Putten-Supraporten und Weltteil-Allegorien Brinkmanns kennen lernte, wurde, ein Erbteil der großen Freskomalerei des Barock, im achtzehnten Jahrhundert auch für die Werke der Kleinkunst maßgebend. Der innere Zusammenhang zwischen Bildformat und Technik verlor seine Berechtigung; man behandelte Staffeleigemälde in derselben Manier, wie man große Deckenaufträge ausführte. Ein typisches Beispiel dafür liefern die biblischen Darstellungen des Januarius Zick. Auch die Seekatzsche Malweise bleibt in ihrer Tendenz mit den vielen aufgesetzten Lichtern und den stark unterstrichenen Schattenwirkungen durchaus auf das Dekorative gerichtet.

Man kann die Wirkung der Mannheimer Studienjahre gerade in dieser Beziehung an zwei Werken durchspüren, die aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar nach dem Aufenthalt in der kurpfälzer Residenz ausgeführt wurden, als Seekatz — wohl zu Beginn des Jahres 1752[1] — nach Worms zurückkehrte, wo seine Mutter, Frau Juliana Magdalena Seekatzin, noch lebte. Es sind zwei Altarbilder in der katholischen Kirche zu Alsheim (bei Worms), die nach einer mündlichen Überlieferung[2] Joh. Conrad Seekatz zugeschrieben werden; das eine: eine Crucifixus-Darstellung, das andere: eine Darstellung des heiligen Franz mit dem Jesuskinde. Auf ihnen tritt im Gegensatz zu den

[1] Der von Schubart (a. a. O.) und Wörner („Von Darmstädter Künstlern und Darmst. Kunst aus der Zeit des Rokoko und des Zopfes", Darmst. Adreßbuch 1882.) als Quelle benutzte Buchner berichtet u. a. von einem Andachtsbuch, das in „schöner Fraktur" die Inschrift trug: „In Jesu Namen sey unser Anfang. Amen. Joh. Conrad Seekatz, anno 1752 Worms."

[2] Ich verdanke diese Angabe der freundlichen Mitteilung des Herrn Dekan Schilling in Alsheim. Vergl. Dehios Kunsthandbuch IV S. 5.

Digitized by Google

unbeholfenen Emporenbildern der Osthofener Bergkirche zunächst die umfassende Bekanntschaft mit den Rubensschen Kompositionen völlig klar zutage. Auf dem links vom Chore befindlichen Gemälde ist der flämische Idealtyp des sterbenden Heilandes, wenngleich in einer süßlichen Verweichlichung, ebenso unschwer wieder zu erkennen, wie die vollständig von Rubens übernommene Figur der am Kreuzesstamme knieenden Magdalena mit der entblößten, rundlichen Schulter. Bei der Figur des heiligen Franz auf dem rechten Altarbild liegt jedoch kein flämisches Vorbild zugrunde. Sie ist mit der üblichen Phraseologie der zeitgenössischen, aus dem Süden kommenden Kirchenkunst wiedergegeben, wie sie Seekatz in Mannheim kennen gelernt hatte: fliegende Gewandstücke — ein gelber Mantel über einem blauen Unterkleid —, mannigfacher Kontrapost und stürmische Bewegung, die nach dem Muster berühmter Barockvirtuosen als äußerer Ausdruck einer inneren Erregung fungieren soll, bei der indes der unerfahrene junge Maler in der Theatralik übertriebener Gebärden stecken bleibt. Besonders ein Umstand ist für die Naivität des Neulings kennzeichnend: hinter dem romanischen Heiligen, dessen Ekstase sich in jeder Gewandfalte wiederzuspiegeln scheint, steht als landschaftlicher Grund eine armselige Bretterhütte und ein krummgebogener Baumstamm! In dieser nordischen Luft wirkt die bunte Farbenpracht des Heiligenkostüms um so theatralischer. Hier schon machte der Eklektizismus des Brinkmannschülers kläglich Bankerott! Dabei beeinträchtigte die Ungewohntheit des größeren Formats[1] noch stark die Gesamtqualität der künstlerischen Leistung, die auf ungefähr gleichzeitigen Staffeleigemälden, wie z. B. der „Kreuzigung" oder dem „Ecce homo" des Darmstädter Landesmuseums[2], eine ungleich bessere ist. Über beiden Hauptgemälden befindet sich je ein kleineres Stück, über der Kreuzigung: eine Erziehung der heiligen Jungfrau, über dem heiligen Franz: eine Schutzengel-Darstellung. Während das letztere wie eine spätere Zutat fremder Hand aussieht, scheint bei dem ersten wieder die Rubenssche Komposition der gleichen Szene für die Figurenanordnung nicht ohne Einfluß zu sein. Das merkwürdig weichliche Kolorit gerade dieses Gemäldes, die Zusammenstellung eines matten Rot und Blau mit einem tiefen dunklen Grün als Grund oder auch das helle gelbe Tuch der Magdalena erinnert an die Farbstimmung der Deckenbilder in der Wormser Dreifaltigkeitskirche und die früher ausgesprochene Vermutung, daß hier etwa die flämischen und französischen Teppiche zum Muster dienten, wie sie die Seekatz im Wormser Schlosse zu studieren Gelegenheit hatten. Denn auch Johann Conrad hat wie sein älterer Bruder in der Wormser Bischofsresidenz gearbeitet. Es war dies möglicherweise schon bei dem Umbau am Ende des vierten Jahrzehntes[3], aller Wahrscheinlichkeit nach aber erst nun bei seinem zweiten Aufenthalt in Worms, nachdem er von der hohen Mannheimer Schule nach Worms zurück-

[1] Die beiden Hauptbilder haben den stattlichen Umfang einer Höhe von 1,52 m und einer Breite von 0,92 m.

[2] Katalog Nr. 352 und 351. Die „Kreuzigung" weist außer der Analogie in der Figur des Heilands, die auch hier völlig dem flämischen Vorbild entspricht, noch weitere Beziehungen zu dem Alsheimer Gemälde auf wie z. B. das hellgelbe Tuch der knieenden Maria Magdalena. Auch könnte die Bewegung des neben dem Kreuze stehenden Johannes als Parallele zu dem heiligen Franz in Alsheim gelten.

[3] E. Kranzbühler, Verschwundene Wormser Bauten S. 126.

Digitized by Google

gekehrt war. Gercken[1] weiß bei Gelegenheit seiner Beschreibung der Wormser Bischofsresidenz darüber folgendes zu berichten: „Eine wohl eingerichtete, ansehnliche Treppe führt nach dem oberen Stock, worin die schönsten Zimmer, die mit den Bildnissen der Bischöfe seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts gezieret sind, die der bekannte Mahler Seekatz von Darmstadt nach alten Originalgemälden meisterhaft verfertigt hat." Hier also findet sich einmal der literarische Beleg für die Art dieser früheren Tätigkeit, für das Arbeiten „nach" Vorbildern, wobei leider jede Untersuchung über die Qualität der genannten „meisterhaften" Porträt-Kopien versagt ist, da diese Bilder zugleich mit dem Wormser Bischofsschlosse bei der Zerstörung durch die Sansculotten im Jahre 1794 untergegangen sind[2]. Diese Bedeutung der Vorlagen bleibt auch nach der zweiten Lehrzeit am kurfürstlichen Hofe zu Mannheim für das gesamte Schaffen des Johann Conrad Seekatz bezeichnend.

[1] Ph. W. Gercken a. a. O.

[2] Sehr wahrscheinlich handelte es sich bei der Fülle von Einzelporträts in diesem Falle um eine mehr dekorative Anordnung medaillonartig in Wand und Decke eingelassener Gemälde, ähnlich wie etwa bei dem Kaisersaal des Fuldaer Schlosses. Vergl. K. Lohmeyer, F. J. Stengel Abb. S. 23.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Die Jahre von 1753 bis 1768 in Darmstadt und Frankfurt.

Der zweite Aufenthalt des Johann Conrad Seekatz in Worms war von kurzer Dauer, denn schon im April des Jahres 1753 trat er als Hessen-Darmstädtischer Hofmaler in die Dienste des Landgrafen Ludwig VIII[1]. Möglicherweise verdankte er diese Anstellung einer Protektion der Prinzessin Georg Wilhelm, der vor wenigen Jahren nach Darmstadt gekommenen jungen Schwiegertochter des Landgrafen, die eine geborene Gräfin von Leiningen-Dachsburg war, und zu der wir später den Sohn des einstigen gräflich-leiningischen Hofmalers noch wiederholt in Beziehung treten sehen. Der Gehalt, den der Maler vom Hofe bezog, betrug jährlich ein Fixum von 200 Gulden, wobei ihm ohne Zweifel, wie bei fast allen diesen Hofmaler-Verträgen, die einzelnen Arbeiten noch im besonderen bezahlt wurden, die wir uns wohl in der Art jenes „Bacchanals nach Carpioni" (Katalog des großherzogl. Landesmuseums, Darmstadt Nr. 359) denken mögen. Mit den Aufträgen des Hofes war es jedoch in den ersten Jahren des Darmstädter Aufenthaltes recht spärlich bestellt. Von dekorativen Fresko-Malereien, Deckenbildern in den Treppenhäusern und Festsälen der Schlösser oder Kuppelgemälden in prunkvollen Kirchen, wie sie in dieser bauluſtigen Zeit an allen großen und reichen Fürstenhöfen auszuführen waren, konnte in der kleinen landgräflichen Residenz natürlich keine Rede sein. Die vornehmste Aufgabe, womit sich der Hofmaler dort Ansehen und Verdienst sichern konnte, blieb das Porträt. Für Porträtaufträge aber wurde der neue Ankömmling so gut wie gar nicht herangezogen[2]. Der Grund dafür lag in der Tatsache, daß seit dem Jahre 1724 ein Bildnismaler am Darmstädter Hofe tätig war, dessen Ruf sich auch über die Grenzen der landgräflichen Herrschaft hinaus eines bedeutenden Ansehens erfreute: Johann Christian Fiedler. Zahlreiche Bildnisse des Landgrafen von seiner Hand, deren schönstes sich zurzeit auf dem Großherzoglichen Jagdschlosse Wolfsgarten befindet, rechtfertigen die Bewunderung, die man ihm schon zu seinen Lebzeiten zollte, und lassen deutlich die Schule erkennen, in der sein Können wurzelt. Er ist einer der deutschen Epigonen jener französischen Porträt-Schule, die in der Kunst eines Rigaud und Largillière ihren Höhepunkt erreicht hatte. Ja, die Überlieferung berichtet sogar, daß Fiedler in persön-

[1] In einer Quittung der landgräflichen Rechnungsbücher (Großherzogl. hess. Haus- und Staatsarchiv, Darmstadt) bescheinigt Joh. Conrad Seekatz am 17. Juli 1753 „50 Gulden Besoldung aus jährl. 200 Fl. als vom 1. April bis Ende Juny" erhalten zu haben.

[2] Eine interessante Ausnahme macht hierbei das Porträt der Helene Martini, der Geliebten Ludwigs VIII. (Vergl. Kapitel VIII S. 144.)

Digitized by Google

lichem Schulverhältnis zu den oben genannten Hauptmeistern dieser Richtung gestanden habe[1].

Die besonderen Umstände, denen Fiedler diese glänzende Gelegenheit zu seiner Ausbildung verdankt, verdienen wohl eine kurze Erwähnung. Noch im 17. Jahrhundert, im Jahre 1697 zu Pirna in Sachsen geboren, wurde Fiedler trotz seiner künstlerischen Neigungen und Fähigkeiten von seinen Eltern, die „aus dem Lob seiner Lehrer sich einen Mann von Einfluß in ihrem Städtchen prophezeiten", zunächst zu einem Rechtsgelehrten geschickt. Nach einem Aufenthalt in der Amtsstube zu Senfftenberg, kam er 1715 nach Leipzig, wo er vier Jahre die Rechte studierte. 1717 fing er zuerst an, „in Miniatur zu mahlen" und ging nach einer Reihe glücklicher Versuche mit einer kleinen Sammlung dieser eigenen Produkte auf die Messe zu Braunschweig. Er hatte Glück; denn nach weiteren Versuchen in der Ölmalerei „that ihm der damalige Herzog von Braunschweig, der einen besonderen mahlerischen Geist an ihm wahrzunehmen glaubte, den Vorschlag, daß er auf herzogliche Kosten sich einige Jahre in Paris aufhalten, und nach deren Verlauf als Hofmahler zu Wolfenbüttel angestellt werden sollte. Fiedler nahm dieses Anerbieten an und ging, nachdem er einige teutsche Gallerien gesehen hatte, nach Paris. Er legte sich daselbst besonders aufs Porträtmahlen, studierte die Werke der berühmten damaligen Mahler Rigaud und Largillère und bekam mündlichen Unterricht von ihnen." Trotz der Verpflichtung Fiedlers gegen den Braunschweiger Hof, wußte ihn auf seiner Rückreise jedoch Landgraf Ernst Ludwig, der Vater Ludwigs VIII., im Jahre 1724 in Darmstadt festzuhalten. Der Gehalt, den Fiedler dort als „erster" Hofmaler bezog, betrug gerade das Doppelte von dem, was später Seekatz erhielt, nämlich die recht ansehnliche Summe von 400 Gulden. Dabei fehlte es nicht an einträglichen Aufträgen auch von außerhalb Darmstadts. Wir hören von einer Reise nach dem Schlangenbad, wo er den Landgrafen Carl von Hessen-Kassel porträtieren sollte, von einer anderen Berufung nach Zweybrücken, wohin ihn der Herzog zu demselben Zwecke kommen ließ, von einer weiteren nach Erlangen durch den Markgrafen von Bayreuth, „ja daß er mehr als einmal ganze Monate zu Mainz sich aufhielt, um verschiedene Kurfürsten nebst dem ganzen Domkapitel und dasigen Adel zu mahlen[2]". Fiedlers Geschick ging über die allgemeine Leistungsfähigkeit der damaligen Hofporträtisten hinaus; denn er verband mit der technischen Beherrschung des Kostüms, die er seinen großen Pariser Vorbildern abgelauscht hatte, und mit einem dekorativen Sinne, der sich in der geschmackvollen Gesamtaufmachung seiner Gemälde äußert, zugleich eine zeichnerische Genauigkeit, deren sich nur wenige seiner Zeitgenossen rühmen durften. Die Verschiedenheit der einzelnen Manieren freilich, in denen sich jeder dieser mehr oder weniger virtuos gesinnten Hofporträtisten zeitweilig versuchte, läßt auch bei den Werken Fiedlers eine beständige Gleichmäßigkeit der Qualität vermissen. So sind einige seiner

[1] Eine kurze Biographie Fiedlers befindet sich in dem gleichen Hess.-Darmst. Staats- und Adreßkalender des Jahres 1780, der auch die früher erwähnte Lebensbeschreibung des Joh. Conr. Seekatz und des Schlachtenmalers Löwenstern enthält. Aus ihr sind die folgenden Angaben entnommen.

[2] Von den unsignierten Kurfürstenporträts im Untergeschosse des bischöflichen Palais zu Mainz scheint indes keines von Fiedlers Pinsel herzurühren.

Digitized by Google

Selbstbildnisse[1] von einer erkältenden Nüchternheit in der Gesamtauffassung und Tongebung, während dagegen Gemälde wie das Porträt des geh. Regierungsrates Joh. Philipp Strecker (Abbildung 1) hinlänglich beweisen, daß er mit gutem Erfolg bis in die letzten Jahre seines Schaffens der in Paris erworbenen Schulung treu geblieben ist[2]. In einer Hinsicht aber scheint Fiedler stets mit dem gleichen Geschick gearbeitet zu haben, nämlich in der Treffsicherheit, mit der er seinen Bildnissen eine unmittelbare Ähnlichkeit verlieh. Infolge dieser außergewöhnlichen Begabung bewältigte er auch die schwierigsten Aufgaben, denn es war nicht leicht, so eigenartigen Modellen wie Landgraf Ludwig VIII. oder seiner Schwiegertochter der Prinzessin Georg Wilhelm, die er ebenfalls in zahlreichen Bildnissen festgehalten hat[3], gerecht zu werden, und wußte, ohne in seiner Kunst der üblichen Schmeichelei zum Opfer zu fallen, das Charakteristische jeder Persönlichkeit in einer für diese Zeit ungewöhnlichen Schärfe zu erfassen. Vielleicht war dieser Vorzug, dem er wohl nicht den kleinsten Teil seines Ruhmes verdankte, ein letztes Überbleibsel seiner künstlerischen Anfänge und jahrelangen Übung in der Miniaturmalerei, zu der er gerade in der späten Zeit seines Schaffens wieder hinzuneigen schien. Ein Gemälde des Darmstädter Landesmuseums (Katalog Nr. 330), das die Hofgesellschaft bei einem Konzert im Freien wiedergibt, und die beträchtliche Anzahl von 18 Einzelporträts aufweist, deren Kopfgröße nicht viel über das gewöhnliche Miniaturformat hinausgeht, bestätigt diese Annahme[4]. Die gleiche Freude indes am kleinen, zeichnerischen, wie in diesen Miniaturporträts, läßt sich in einer Gruppe von merkwürdigen Genre-Gemälden erkennen, die mit einer gewissen spielerischen Pedanterie ausgeführt sind,

Abb. 1. Johann Christian Fiedler, Landgräfl. Hessen-Darmst. Hofmaler: Porträt des Geh. Regierungsrates Joh. Philipp Strecker. (Dr. L. Strecker, Mainz.)

[1] Auf Stift Neuburg, wo er das Porträt seines Gönners, des Landgrafen Ludwig VIII., mitgemalt hat. Drei weitere im großherzogl. alten Schloß zu Darmstadt, im großherzogl. Landesmuseum ebendort und im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar.

[2] Dieses Porträt des 1709 geborenen Joh. Phil. Strecker befindet sich im Besitze von Herrn Dr. L. Strecker in Mainz und trägt auf der Rückseite folgende beachtenswerte Aufschrift: „Letztes Bild von Fiedler" und darunter der Vermerk: „Fertig gemalt von Joh. Ludwig Strecker". Die in der Literatur durchgängig verbreitete Notiz, daß Fiedler in den letzten Jahren seines Lebens keine Bildnisse mehr gemalt habe, trifft demnach nicht zu. — Die oben ausgesprochene Behauptung gründet sich besonders auf die weiche Behandlung des Stofflichen.

[3] Von Fiedlers Hand rührt auch das kleine Doppelporträt von Prinz und Prinzessin Georg Wilhelm (Besitz des Großherzogs von Hessen) her, das bei A. Lonke: Königin Luise von Preußen, fälschlicherweise als Gemälde von J. C. Seekatz publiziert ist. Im Darmstädter Schlosse sind noch zwei weitere Porträts dieser Prinzessin von Fiedler, ein drittes im Besitz von Frau Julia Merck in Jugenheim.

[4] Das darauf befindliche Selbstporträt Fiedlers, wie die Darstellung des kartenspielenden Prinzen Georg Wilhelm im Mittelgrunde nötigen uns, das Bild ungefähr in die zweite Hälfte des fünften Jahrzehntes zu datieren.

Digitized by Google

und im seltsamen Widerspruch zu den großangelegten Porträtdarstellungen Fiedlers stehen[1]. Wie eine Reaktion auf alle die unzähligen grobdekorativen Arbeiten des 18. Jahrhunderts erscheinen diese Fiedlerschen Gemälde, auf denen mit dem Pinsel wie mit der Feder alles haarscharf bis ins kleinste Detail ausgearbeitet ist, und die in ihrer peinlichen Genauigkeit fast an die Nadel eines Chodowiecki gemahnen könnten. Freilich das, was Chodowiecki den großen Reiz verleiht — daß er noch, ein Erbe des 18. Jahrhunderts, bei aller Feinheit der Ausführung über eine große technische Leichtigkeit verfügt —, geht diesen Fiedlerschen Schöpfungen völlig ab. Sie sind von einer unerhörten Trockenheit und Nüchternheit; die Sauberkeit der Ausführung bleibt ihre einzige Qualität. Aber gerade das war es auch, was der Maler auf diesen Gemälden am meisten anstrebte, und was den französisch gebildeten Künstler in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens immer mehr in den Bannkreis der holländischen Maler geraten ließ, von deren Kult in dem benachbarten Frankfurt an späterer Stelle die Rede sein soll. Hier mag nur der beiden Tatsachen gedacht werden, daß sich diese späte Periode in dem Schaffen Fiedlers zeitlich mit der gemeinsamen Tätigkeit Seekatzens und der Frankfurter Maler ungefähr deckt, und daß Gemälde von der Hand Fiedlers wie der Kupferschmied oder eine spinnende Frau in Dessau (Galerie des Amalienstiftes, Katalog Nr. 108 und Nr. 228) ebenso unzweifelhaft, wie eine kleine Beleuchtungsszene in Douschem Geschmack aus der Koblenzer Sammlung in das große Kapitel jener „holländernden" Mode gehören, die um die Wende vom 5. zum 6. Jahrzehnt an so vielen Stellen Westdeutschlands sich zu regen beginnt[2]. Also auch Fiedler hatte zwei Gesichter und stand ähnlich wie Brinkmann zwischen den Parteien einer nordischen naturalistischen und einer aus dem Westen kommenden höfischen Tradition. Freilich liegt bei ihm der Fall besonders tragisch; denn das langsame Abschwenken von seiner Porträtkunst auf neue Bahnen in dem Gebiete der Genremalerei, die seiner Begabung durchaus nicht entsprach, bedeutete für ihn zugleich einen Verzicht auf die künstlerischen Qualitäten, die einem großen Teil seiner Bildnisse einen dauernden Wert verliehen haben. Als Fiedler im Jahre 1765 starb, wurde der Hofmaler Ludwig Strecker als sein Nachfolger zum „ersten" Hofmaler ernannt[3]. Dieser hielt sich im Jahre 1753, als Seekatz nach Darmstadt kam, zu Studienzwecken in Paris auf, wo er die nächsten Jahre blieb. Sehr wahrscheinlich hatte ihm ähnlich, wie es einst der Herzog von Braunschweig bei Fiedler getan hat, der Landgraf zu dieser kostspieligen Lehrzeit die Mittel zur Verfügung gestellt[4], unter der Bedingung,

[1] Vier solcher Darstellungen, als Allegorien der Jahreszeiten etikettiert, befinden sich in der Darmst. Galerie; eine fünfte, die einen Viktualienhändler hinter einem Tisch mit Heringen, Sprotten, Austern und Orangen wiedergibt, hängt in der Galerie des Amalienstiftes zu Dessau.

[2] Bei Brinkmann in Mannheim war von dieser Erscheinung bereits die Rede; neben der langen Kette der Frankfurter Maler gehören aber auch Künstler wie Herrlein in Fulda in diesen Zusammenhang.

[3] Über Joh. Ludwig Strecker liegt in einem als Manuskript gedruckten Werke: „Die Hessen-Darmstädtische Beamtenfamilie Strecker", das nach den Entwürfen des großherzogl. hess. Geheimrats Ludwig Strecker von seiner Gemahlin im Verein mit Herrn Dr. Dietz ausgearbeitet wurde, eine ausführliche Lebensbeschreibung vor.

[4] Unter den Quittungen der vierteljährlich ausbezahlten Hofmalerhonorare (Hess. Haus- und Staatsarchiv zu Darmstadt) befindet sich folgendes Blatt: „Zwantzig fürstl. Gulden Reichsvalor und 30 Gulden 4 Schilling 1½ Kr. Elsasser Valor hat der fürstl. Rentmeister Benninger zu Buchsweiler mir auf Anweisung

Digitized by Google

daß er nach Ablauf dieser Studienzeit in seinen Dienst treten sollte, wie es bei Strecker dann auch nach seiner Rückkehr im Jahre 1757 tatsächlich der Fall war. Strecker blieb jedoch nach seiner Pariser Studienzeit nicht lange in Darmstadt selbst. Da er im Jahre 1759 in die besonderen Dienste des Erbprinzen getreten war, hielt er sich die nächste Zeit über in der Residenz Buchsweiler auf, und erfreute sich in den kommenden Jahren eines täglichen Verkehrs mit der Erbprinzessin, der späteren großen „Landgräfin", der Freundin Friedrichs des Großen[1]. Mit ihr siedelt er dann auch im Jahre 1765 nach Darmstadt über, wo er, wie schon erwähnt, an die Stelle des im gleichen Jahre verstorbenen Fiedlers trat. Da Seekatz schon im Jahre 1768 starb, waren die beiden Maler im ganzen nur fünf Jahre gleichzeitig in Darmstadt tätig, von 1757 bis 59 und von 1765 bis 68. Die Qualität der Streckerschen Bildnisse kann neben den Fiedlerschen Gemälden wohl bestehen; an malerischer Breite und Tonigkeit scheint er Fiedler sogar überlegen zu sein. (Abbildung 2.)[2] Neben Strecker wird im Jahre 1765 noch Carl Friedrich Hirschberger als landgräflicher Hofmaler erwähnt, der besonders unter Ludwig IX. in Pirmasens tätig war. Ein signiertes Stück seiner Hand ist das Porträt des Freiherrn L. C. von Weitolshausen, genannt Schrautenbach (Abbildung 3)[3]. Für ihn scheint im Gegensatz zu der älteren Richtung Fiedlers eine leichtere, liebenswürdigere Art charakteristisch zu sein. Das Volumen der Köpfe verliert an Massigkeit, die Figuren werden etwas unter Lebensgröße gegeben, das Stoffliche fällt nicht mehr in schweren Falten, sondern alles ist beweglicher, flüssiger und süßer. Auch die zahlreichen Damenporträts auf Schloß Wolfsgarten, die ehedem vielleicht einmal eine regelrechte „Schönheitsgalerie" bildeten, und nun voneinander getrennt

Abb. 2. Johann Ludwig Strecker, Landgräfl. Hessen-Darmst. Hofmaler: Porträt d. Geh. Rats und Kanzlers Joh. Christoph Koch. (Dr. L. Strecker, Mainz.)

des Herrn Camer-Secretary Wachters von Darmstadt wohl und richtig übermachen lassen, welches hiermit bescheinige. Paris den 16. February 1753, Johann Ludwig Strecker, Mahler." Es handelt sich hier also um die Summe von rund 50 Gulden, die ungefähr das übliche vierteljährliche Honorar der hessischen Hofmaler — den jeweiligen „ersten" immer ausgenommen — ausgemacht zu haben scheint. Zu gleicher Zeit mit Strecker quittieren der Hofminiaturmaler Edelmann einen Betrag von 47 Gulden, 30 Kreuzern. Die Hofjagdmaler Stockmar und Eger je 56 und 50 Gulden.

[1] Der Erbprinz selbst residierte in Pirmasens.

[2] Es sind noch zu wenige Gemälde seiner Hand bekannt, die uns einen Überblick über sein Schaffen gewähren könnten. Zwei Porträts, deren eines den bekannten Kriegsrat Joh. Heinrich Merck, das andere den Geh. Rat und Kanzler Joh. Christoph Koch vorstellen, befinden sich im Besitz von Frau Julia Merck in Jugenheim und Dr. L. Strecker in Mainz.

[3] Gleichfalls im Besitze von Frau Julia Merck in Jugenheim. Zwei weitere Gemälde aus demselben Besitz, der mit den Merckschen Familienbildern ein interessantes Stück Darmstädter Kunst birgt, die stilistisch viel gemeinsames mit dem Porträt des Schrautenbach aufweisen, dürfen ebenfalls mit Sicherheit Hirschberger zugeschrieben werden.

Digitized by Google

in den Kavalierhäusern ihren Platz haben, stammen wohl von Hirschbergers Hand[1]. Hirschberger war — wie ein weiterer Darmstädter Porträtist Johann Jakob Samhammer, der im Jahre 1780 auch „den Charakter als Hofmaler bekleidet"[2] — einer alten Tradition nach Schüler von Fiedler, doch deutet das Porträt des Schrautenbach auf den Zusammenhang mit einem anderen Darmstädter Hofmaler, nämlich dem 1770 verstorbenen Hagelgans[3] hin, über dessen Tätigkeit an der landgräflichen Residenz wir noch völlig im Unklaren sind. Auf jeden Fall beweist die stattliche Anzahl dieser Darmstädter Hofporträtisten, daß die Bildnisaufträge in festen Händen waren, als Seekatz nach Darmstadt kam und ein Versuch, sich mit Malern wie Fiedler oder Strecker in Konkurrenz einzulassen, wäre, abgesehen von allem anderen, auch schon aus gesellschaftlichen Gründen vergeblich gewesen. Fiedler stand, wie ausdrücklich berichtet wird, mit den fürstlichen Räten in gleichem Rang und Würde; als besondere Gunstbezeugung wurde ihm von seinem Fürst-Mäzen „die Erlaubnis zur kleinen Jagd" erteilt, die für die nahe persönliche Fühlung mit dem Landgrafen genugsam bürgt. Strecker aber, dem der Titel Hof-Kammerrat verliehen wurde, hatte als Sohn des Hess.-Darmstädt. Kammer- und Jagdrates von vornherein alle Verbindungen, die dann später in dem persönlichen Verhältnis zu der „großen Landgräfin" gipfeln. Da mochte es denn sein, daß man in der Hofgesellschaft den durchaus nicht „ebenbürtigen" aus der Pfalz kommenden Neuling zunächst etwas über die Achsel ansah, und es ist wohl möglich, daß hier ein Grund für die Tatsache zu suchen wäre, daß Seekatzsche Arbeiten, die in eine Verbindung mit Aufträgen vom Hofe oder der Hofgesellschaft zu bringen wären, in dem ersten Jahrzehnt äußerst selten sind.

Abb. 3. Carl Friedrich Hirschberger, Landgräfl. Hessen-Darmst. Hofmaler: Porträt des Freiherrn L. C. von Weitolshausen, genannt Schrautenbach.
(Frau Julia Merck, Jugenheim.)

Dabei waren die Porträtisten durchaus nicht die einzigen Kunst-Rivalen am Hofe. Im Jahre 1753 werden neben Seekatz außer dem Hofminiaturmaler Edelmann[4] und einem Hofglasmaler Stengler noch zwei „Hofjagdmaler" ge-

[1] Sie gehören vielleicht zu den Stücken, von denen Joh. H. Merck 1780 in einem Briefe an den Herzog Karl August von Weimar zu erzählen weiß: „Ein dritter Hofmahler ist damit beschäftigt, nichts wie französische Damen „sowohl würkliche als mögliche zu mahlen und diese in allen Stellungen und Kleidungen." (Hans Gerhard Gräf, Joh. H. Mercks Briefe an die Herzogin Mutter Anna Amalia und an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar S. 68.)

[2] Hessen-Darmst. Staats- und Adreßkalender 1780.

[3] G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. S. 414 und 415.

[4] Von seiner Hand rühren mehrere Miniaturporträts der Hess.-Darmst. Landgrafen im Besitze von Frau E. von Ramm in Mainz her.

Digitized by Google

nannt, J. G. Stockmar[1] und E. A. Eger. Ihre Tätigkeit stand im Dienste der modischen Jagdleidenschaft, die, wie berichtet wird, bei Ludwig VIII. zuweilen die finanziellen Möglichkeiten der hessischen Landgrafschaft überschritt, und die überhaupt ein ganz eigenes Kapitel in der Geschichte des damaligen Hof-Lebens bildete. Die Zeiten, in denen der pathetische Ton Corneilles oder Racines nach Taten verlangte, waren vorüber; man begnügte sich mit Liebhabereien. Die Gestalten des Prinzen Eugen und des „Türkenlouis" waren zu Heroen der Vergangenheit geworden und lebten allein in der Erinnerung des Volkes fort; in den höfischen Kreisen aber scheute man den Krieg und bezahlte immer größere Summen für die Parforce-Jagd. So trat die Kunst eines van der Meulen in der Folge neben der Kunst eines Desportes völlig in den Hintergrund. Der Schlachtenmaler wurde durch den Hofjagdmaler abgelöst. Die künstlerischen Anforderungen freilich, die man an einer kleineren Residenz, wie Darmstadt, an diese „Hofjagdmaler" stellte, waren keine besonders hohen; das beweist eine große Anzahl äußerst minderwertiger Malereien auf den hessischen Jagdschlössern Wolfsgarten und Kranichstein, die das erlegte Wild jeweils „im Porträt" mit einer erläuternden Aufschrift wiedergeben. Immerhin besitzen wir von Eger, dem talentvolleren von beiden, einige Gemälde, die wohl eine kurze Erwähnung verdienen. Das beste seiner Werke ist eine Darstellung des von Ludwig VIII. umgebauten Jagdpavillons Dianaburg, die in der miniaturartig feinen Ausführung aller Einzelheiten, besonders der Staffage — der reitenden Jäger und der dahinjagenden Meute, eine außerordentliche Gewandtheit und Sauberkeit der Technik verrät. Dagegen ist ein Porträtversuch seiner Hand auf Schloß Kranichstein, der den böhmischen Leibhusaren des Landgrafen darstellt, von einer geradezu unerhörten Naivität und äußerst mangelhaften Ausführung. Von Eger wird erzählt[2], daß er in Jägeruniform seinen Herrn auf die Jagd zu begleiten pflegte, wobei er aber kaum, wie Siedler, als Teilnehmer, sondern vielmehr als Hoflakai zu fungieren hatte; denn ohne Zweifel standen diese Hofjagdmaler in ihrem gesellschaftlichen Range ebenso wie Seekatz bedeutend hinter den Porträtisten zurück. Das hinderte indes nicht, daß sich bei der allgemeinen Jagdliebhaberei am landgräflich hessischen Hofe[3] reichliche Gelegenheit zur Ausübung ihrer Tätigkeit fand, und es ist wohl möglich, daß Seekatz in diesen Hofjagdmalern gefährlichere Rivalen hatte, als in der ganzen Reihe der früher genannten Porträtisten.

Der Stand, den der neu angekommene Hofmaler unter dieser Künstlergesellschaft an der landgräflichen Residenz hatte, war zunächst also weder leicht noch besonders aussichtsreich, und als sich Seekatz am 12. September

[1] Dieser Hofjagdmaler J. G. Stockmar, der im November 1759 zu Pirmasens gestorben ist (vergl. E. Wörner, Von Darmst. Künstlern und Darmst. Kunst aus der Zeit des Rokoko und des Zopfes, Darmst. Adreßbuch 1882), ist nicht zu verwechseln mit dem Leutnant Stockmar, den Joh. H. Merck (vergl. S. 39 Anm. 1) in einem Brief aus dem Jahre 1780 erwähnt, und der unter Ludwig IX. ebenfalls als Maler tätig war.

[2] Vergl. E. Wörner a. a. O.

[3] Prinz Georg Wilhelm, der in vollkommenem Gegensatz zu der streng militärischen Gesinnung seines älteren Bruders, des Erbprinzen, alle Liebhabereien des alternden Vaters teilte, und von diesem darum zum Verdruß des Erbprinzen wiederholt reichlich beschenkt wurde, war ebenfalls ein leidenschaftlicher Jäger.

Digitized by Google

1753 mit der Jungfer Elisabetha Karolina Katharina Stein, der Tochter eines Fürstl. Nassauischen Oberförsters zu Wiesbaden verehelichte[1], war er genötigt, sich nach Nebenverdiensten umzutun. Das kleine Darmstadt bot dazu weniger Gelegenheit als das nahe Frankfurt, in dem es an Sammlern und Interessenten nicht fehlte. Auf die Frage, ob die Beziehungen Seekatzens zu der freien Reichsstadt schon von früher her datierten, von seinem Aufenthalte in Mannheim oder Worms[2], wird eben so schwer eine Antwort zu finden sein, wie auf diejenige, wo der Vierunddreißigjährige seine in Wiesbaden gebürtige Frau kennen lernte. Auf jeden Fall erhalten wir bereits im Jahre 1756 — drei knappe Jahre nur, nachdem sich Seekatz in Darmstadt seßhaft gemacht hatte — bei der Taufe seines dritten Kindes den klaren Beweis für die freundschaftlichen Beziehungen zu Frankfurt, denn es ist kein anderer als „Herr Johann Andreas Benjamin Nothnagel, Kunstmahler in Frankfurth", der dem Söhnchen des Hofmalers den vollen Namen gibt. Es waren also nicht erst die gemeinsamen Aufträge für den Grafen Thoranc, die die nähere Bekanntschaft des hess.-darmst. Hofmalers mit dem Frankfurter Malerkreis vermittelten, und wir müssen immerhin mit der Möglichkeit rechnen, daß schon um diese Zeit gemeinsame Arbeiten — wenigstens mit dem Tapetenfabrikanten Nothnagel — entstanden sind[3]. Auch im Goetheschen Hause am Hirschgraben finden wir Seekatz lange schon bevor Graf Thoranc dort einzog (Goethe erwähnt ihn in „Wahrheit und Dichtung" bereits vor dem Lissaboner Erdbeben im Jahre 1755!), und die Werke seiner Hand, die dem neuen Interessenten sogleich auffielen, mochten wohl schon eine Reihe von Jahren in dem Gemäldekabinett des Herrn Rat gehangen haben. Wahrscheinlich hat Seekatz seine Gemälde alljährlich auf der Frankfurter Messe verkauft. Eine Bemerkung des Herrn Rat in einem Briefe an Seekatz aus dem Jahre 1763[4], worin er bedauert: „daß Euer Hochedelgebohren (Seekatz) uns nicht diese Messe mit ihrer schätzbaren Gegenwart beglücken wollen," könnte wenigstens diese Annahme bestärken. Es galt indes auch in Frankfurt, wollte man auf einen guten Absatz und einen entsprechenden Verdienst rechnen, dem Geschmacke des kaufenden und zahlenden Publikums entgegenzukommen. Dieser Geschmack aber unterschied sich in wesentlichen Punkten von dem der Mannheimer Hofgesellschaft, und Seekatz erkannte bald, daß er mit den bisher erlernten Rezepten hier nicht mehr auskam. Denn trotzdem man in den Häusern des Adels und der vornehmen Handelsherren die höfische Lebensart nachzuahmen suchte, trat doch überall gewissermaßen ein neuer Faktor hinzu: das bürgerliche Selbstbewußtsein, das in der Sonderstellung der freien Reichsstadt zwischen den rings umliegenden monarchischen Gebilden seinen Grund hatte. Es ist jener Zug, den Joh. Michael von Loen, der Großoheim Goethes, einmal sehr treffend gekennzeichnet hat, mit

[1] Kirchenbuch der lutherischen Gemeinde zu Darmstadt.

[2] Die nahen künstlerischen Beziehungen der Wormser Dreifaltigkeitskirche zu der Frankfurter Katharinenkirche wurden bereits früher erwähnt. (Vergl. Kapitel I S. 5.)

[3] Daß tatsächlich Tapeten dieser Art von Seekatz noch erhalten sind, wurde mir von dem Mainzer Antiquar Haas mitgeteilt, der indes außer der Angabe, daß sie sich im „Hessen-Kasselschen" befänden, jede weitere Auskunft verweigerte, ein Beweis dafür, daß Kunsthandel und Kunstforschung nicht als Verbündete im Dienste einer gemeinsamen Sache gelten können.

[4] Abgedruckt u. a. bei Schubart S. 126.

Digitized by Google

der Bemerkung, daß sich in Frankfurt jeder Tagedieb groß damit weiß, ein freier Reichsbürger zu sein[1].

Die Atmosphäre einer verschwenderischen Leichtlebigkeit und launischen Grazie, die man im Umkreise der damaligen Residenzen förmlich einzuatmen scheint, konnte sich nur bei vorübergehenden Festlichkeiten über die engen Straßen der Kaufmannsrepublik ausbreiten, und als der Fürst von Thurn und Taxis sich eine prächtige Residenz erbaut hatte und innerhalb der alten Stadtmauern eine glänzende Hofhaltung »à la mode« zu führen begann, kam es zu dauernden Reibereien zwischen ihm und dem hohen Rat der freien Reichsstadt, die auch durch den Eingriff des Kaisers nicht beseitigt wurden. Den tätigen Kaufleuten und reichen Handelsherren ging der Sinn für das Bewußt-Spielerische der modischen Welt ab. So erklärt es sich auch, daß das deutsche Rokoko, jener aus Wiener und Pariser Dekorationselementen gemischte Ornamentstil in dem Maße, wie er in den benachbarten rheinischen und fränkischen Landen zur Entfaltung gelangte, niemals in Frankfurt seinen Einzug halten konnte. Man war im Grunde genommen konservativer, besonders in den Kreisen der reformierten Gemeinde, denen die reichsten Kaufmannsfamilien Frankfurts angehörten, und die darum auch auf die einheimische Kunst einen großen Einfluß ausüben mußten. Diese Leute, von denen Gercken[2] zu erzählen weiß, wie sie in einer langen Kette stolzer Karossen des Sonntags in ihre Kirche fahren, die — um ihren Glaubensgenossen zur freien Verrichtung ihres Gottesdienstes eine Kirche innerhalb der Stadt zu erbauen — dem hohen Rate beträchtliche Summen anboten[3], hielten mit der ganzen Strenge ihrer religiösen Abgeschlossenheit an den Traditionen ihrer Vorfahren fest. Die Kunstrichtung aber, die von ihnen durch Generationen hindurch gepflegt wurde, und bei der man auch in der Tat von einer bestimmten Tradition reden darf, war die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Die Gründe dafür lagen in dem Umstand, daß ein großer Teil der reformierten Gemeinde aus niederländischen Familien bestand; ja in dem benachbarten Hanau hatte sich seit der Zerstörung Frankenthals im Jahre 1689 eine ganze niederländisch-reformierte Kolonie niedergelassen[4], die gewiß einen engen Zusammenhang mit den Frankfurter Glaubensgenossen pflegte. Dazu kamen die dauernden Handelsbeziehungen zwischen der freien Reichsstadt und den Niederlanden, die dieser holländernden Stimmung besonderen Vorschub leisteten und nicht wenig dazu beigetragen haben mochten, daß sich damals eine ganze Reihe auserlesener Original-Gemälde in Frankfurter Besitz befanden. So hatte der Hofrat d'Orville einen Jan Steen und einen David Teniers, und bei dem Kaufmann Ettling treffen wir neben Werken von Potter, de Heem, van

[1] Joh. Mich. v. Loen, Beschreibung der Stadt Frankfurt. Kleine Schriften, Zweyter Teil, Frkft. u. Lpzg. 1751.

[2] Gercken, Ph. W. a. a. O.

[3] Basse, Angelegenheiten der reformierten Gemeinden nach den Protokollen des lutherischen Prediger-Ministeriums. (Archiv für Frankf. Geschichte und Kunst. N. F. III. 1865. S. 504.)

[4] Georg Franz, Aus der Geschichte der Stadt Frankenthal S. 30 und S. 94. (Über die dortige Kunst vergl. Eduard Plietzsch, Die Frankenthaler Maler.) Ernst Zimmermann, Hanauer Chronik S. 663: Neu-Hanaus Beziehungen zu der Stadt Frankenthal.

Digitized by Google

der Neer und Steenwyk sogar einen Rembrandt an[1], während bei dem Bankier Bansa auf der Zeil am meisten eine Delfter Kirchendarstellung des van Vliet und eine Komposition von Wouwermann gerühmt werden. Wenn wir nun auch die Echtheit dieser angeblichen Originale im einzelnen nicht mehr nachprüfen können, so geben sie doch Rechenschaft über die Geschmacksrichtung ihrer Besitzer. Freilich — man hatte auch in den höfischen Kreisen niederländische Meister erworben und gesammelt, das beweisen am besten die alten Bestände der Kasseler oder Dresdener Galerien; hier aber lag der Fall anders. Hier war ähnlich, wie sich einst in Frankenthal eine bestimmte Richtung schulförmig durch Malergenerationen hindurch in die neue Zeit hinüber fortgepflanzt hatte, gleichsam ein Stück der gesamten holländisch-bürgerlichen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts aufgespeichert, das in den Häusern der reichen Handelsherren in gewissem Sinne zum erstenmal sein eigentliches Publikum gefunden hatte. Es war das Frankfurt, in dem ein Maler wie Abraham Mignon sein Glück gemacht hatte. Dieses bewußte „am Alten halten" der wohlhabenden Kreise, dieser Protest gegen die Zeit, in der man eigentlich lebte, der in seinem Ursprung wohl auf außerkünstlerischem Gebiete gewachsen war, konnte in seiner Nutzanwendung auf die augenblickliche Kunst natürlich nicht fördernd wirken. Der Maler, der zu trotzen gewagt und abseits des breiten Stromes sein künstlerisches Eigenleben geführt hätte, fehlte in dem „liebenswürdigen Jahrhundert" auch hier. Man stach vielmehr Stiche à la Rembrandt, malte Gemälde à la Steen oder Steenwyck, und scheute auch vor der unmittelbarsten Anlehnung nicht zurück. Dazu kam noch ein anderer Punkt, der durch die persönliche Eitelkeit der reich gewordenen Kaufleute und Bürger verschuldet worden war, und an dessen Folgen die bodenständige Kunst noch lange zu leiden hatte. Der Umstand nämlich, daß sich im Laufe vieler Jahrzehnte in den alteingesessenen reichen Familien oft eine Reihe bedeutender Kunstwerke angesammelt hatte, artete in ein gewisses Sammelinteresse aus, dessen Mode bis in die Kreise der bloß wohlhabenden Bürger umzugreifen schien.

Männer mit dem Verständnis des Herrn Rat Goethe, der den Grundsatz hatte, „daß man die lebenden Meister beschäftigen und weniger auf die abgeschiedenen wenden solle, bei deren Schätzung sehr viel Vorurteil mitunterlaufe"[2], waren dabei äußerst selten und standen, wie schon aus der Abfassung des mißbilligenden Nachsatzes erhellt, in bewußter Opposition zu einer gefährlichen Art von Snobismus, die sich nun in dem antiquarischen Interesse und der Sammelwut einer reichgewordenen und reich werdenden Gesellschaftsklasse äußerte. Es war mehr die Freude am Besitz, als die Freude an irgendwelchen Kunstelementen, die das neu erstandene bürgerliche Publikum von damals beseelte, und der Begriff des „Wertvollen" lag den Kaufleuten näher als die Begutachtung irgendwelcher künstlerischen Qualität. Wertvoll aber war nur das, was einmal anerkannt war, vor allem aber das, was, wie es dem

[1] Die obigen Angaben sind Hüsgens artistischem Magazin entnommen. R. Bangel zählt in seinem Buche über Trautmann (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 1914) nicht weniger als 22 angebliche Rembrandtsche Gemälde, die damals in Frankfurt erwähnt werden.

[2] „Wahrheit und Dichtung" I. Teil, erstes Buch.

Digitized by Google

historischen Interesse einer jeden solchen nachempfindenden Zeit entspricht, „alt" war.

Unter diesen Umständen fehlte es natürlich nicht an Künstlern, die auf diese Ader der gebildeten Welt spekulierten, und es sind kaum irgendwann so zahlreiche Kopien und Fälschungen alter Meister hergestellt worden, wie damals in Frankfurt. Ein großer Teil der Gemälde, die als „holländische Meister" unter den ersten Künstlernamen in den Frankfurt benachbarten kleineren Galerien und Schlössern hängen, vor allem aber eine Unmasse solcher „holländischer" Gemälde im Privatbesitz Frankfurts und seiner weiteren Umgebung sind lediglich Produkte dieser Zeit. Um den alten Ton herauszubringen, bediente man sich aller möglichen Grundierungen[1] und Firnisse, die zum großen Teil ein starkes Nachdunkeln verursachten, und an denen auch schon äußerlich diese Gemälde ziemlich leicht zu erkennen sind[2]. Die Zunftmeister aber, deren Ehrlichkeit und Selbstbewußtsein sich sträubte, Signaturen zu fälschen, schlossen — da sie auf den Verkauf ihrer Gemälde angewiesen waren — einen Kompromiß, und schufen ihre Werke in engster Anlehnung an die Gemälde der bei dem damaligen Publikum beliebtesten Meister. So hat jeder dieser Frankfurter Maler ein Vorbild, „in dessen Geschmack" er malte, ohne daß ihm dies jedoch im Sinne unserer heutigen vergleichenden Kritik von seiner Zeit irgendwie zur Last gelegt wurde. Auch bei Goethe bedeutet die kurze Bemerkung, daß Trautmann auf seinen „Auferstehungswundern rembrandtisiere" nicht den geringsten Vorwurf. Dabei lehnte sich Trautmann mehr an die Rembrandtschule, als an den Meister selbst an, wie wir denn überhaupt im achtzehnten Jahrhundert nicht selten einem Urteil begegnen, das die Rembrandtschüler über ihren Lehrer stellt. Von Govaert Flink heißt es, daß er „edler zeichnete" und „angenehmere Vorstellungen" hatte als sein Lehrmeister und von Ferdinand Bol wird gesagt, daß er „seinen Gemählden" bisweilen mehr Klarheit und Anmut gegeben, als Rembrandt"[3]. Am engsten schloß sich Nothnagel in seinen Radierungen an Rembrandtsche Werke an und zwar fast ausschließlich an Werke des jungen des „barocken" Rembrandt. Es sind immer wieder die Modelle der Leydener Studienzeit, deren Nachbildung wir bei diesen Imitatoren des achtzehnten Jahrhunderts begegnen: die alte Frau, die man bei einzelnen Gemälden als „Rembrandts Mutter" etikettiert hatte, und der sogenannte „Vater Rembrandts" mit oder ohne Barett — in der Regel alte Leute mit häßlichen Gesichtern und irgendwelchem kostbaren Aufputz, sei es nun Turban oder Helm, Hellebarde oder Pelzkappe usw. Man liebte offenbar besonders das phantastische Element in der Kunst Rembrandts, das sich mit gewissen orientalisierenden Modetendenzen der Zeit nahe berührte. Wie äußerlich man dabei aber dem wahren Werte der Rembrandtschen Werke gegenüberstand, erkennen wir am besten an Hand einer Fälschung (eines der damals in Frankfurt befindlichen kostbaren „Originalwerke"!), die der ge-

[1] Die meisten dieser Gemälde sind auf rotem Bolusgrunde angelegt.
[2] Vergl. Beissel, Gefälschte Kunstwerke S. 95.
[3] Diese Stellen sind einer „Beschreibung der königl. Bildergalerie und des Kabinetts in Sans-souci aus dem Jahre 1764" entnommen.

Digitized by Google

schäftige Nothnagel im Stiche reproduzierte. (Abbildung 4). Ein Barett mit Federn, ein orientalisches Waffenstück, ein kostbarer, bordenbesetzter Überwurf und ein seidengewirktes Halstuch, dazu ein Affe, der wohl in Erinnerung an die von Houbraken erzählte Anekdote von dem Lieblingsaffen Rembrandts hier sein Unwesen treibt, — kurzum Alles war da, was man von den Rembrandtschen Werken her kannte bis auf die Signatur[1], und so kam es, daß man sich nicht an der öden Parallelbewegung der Hände oder der starken Verzeichnung des linken Armes und allen den künstlerischen Mängeln stieß, die uns schon in der Reproduktion die Unechtheit des Werkes erkennen lassen. Es ist kein Zweifel, daß die zahllosen Fälschungen dieser Art auch das Urteil der „Kenner" beeinträchtigen mußten. Hatte doch auch Goethe eine Rembrandtzeichnung im Besitz, die verdächtig nach Trautmann schmeckt und seltsamer Weise einen Moment aus der von Trautmann so viel bearbeiteten „Josefsgeschichte" wiedergibt[2]. Diese — immerhin getrübte — Vorstellung von Rembrandtscher Kunst ist ein Faktor, der bei der Beurteilung der zahlreichen Rembrandtnachahmer des achtzehnten Jahrhunderts — es sei hier nur auf Januarius Zick verwiesen — wohl in Betracht gezogen werden muß, und der auch in der Kunst Trautmanns und Nothnagels seine Rolle spielt. So wie die beiden letztgenannten Maler hatte nun jeder der Frankfurter Zunftmeister sein bestimmtes Vorbild, in dessen Manier er eigene Varianten herstellte, die als „selbständige" Arbeiten mit den alten Originalen konkurrieren sollten. Justus Juncker hielt sich an die Interieurdarstellungen des Thomas Wyck, die er in dem Kabinett des Baron Heckel kennen lernte, oder lehnte sich in Stillebenkompositionen an die Werke des D. C. de Heem in offensichtlichster Weise an. Hirt und die Familie Schütz hatten gleichfalls ihre holländischen

Abb. 4. Joh. Andreas Benjamin Nothnagel: Stichreproduktion nach einem angeblichen Rembrandt im Kabinett des Herrn Rat Ehrenreich zu Frankfurt.

[1] Gerade die Jahreszahl dieser Signatur: 1640 beweist von vornherein die Unechtheit des Gemäldes. Wenn ein derartiges Werk von Rembrandt bestünde, so wäre es eher in das Jahr 1630 zu datieren und gehörte in die unmittelbare zeitliche Nähe des Bostoner Selbstbildnisses aus dem Jahre 1629, das möglicherweise dieser Fälschung zum Muster diente.

[2] Das Blatt, das nach einer Rembrandtschen Radierung aus dem Jahre 1638: „Joseph seine Träume erzählend" angefertigt ist, befindet sich im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar.

Digitized by Google

Vorbilder, in deren Geschmack sie zuweilen arbeiteten[1], und Stöcklin malte zugleich mit dem jüngeren Morgenstern Kircheninterieurs, für die ihnen zahlreiche Originale des Steenwyck in den Privatkabinetten der reichen Sammler zum Muster dienten. Der künstlerische Ehrgeiz aller dieser Maler aber kannte kein anderes Ziel, als in ihrer Art den „berühmten niederländischen Meistern" nahe zu kommen.

Das also war die Kunstrichtung in Frankfurt, die bei aller Einseitigkeit doch stets von neuem junge Kräfte von auswärts heranzog[2], und der alle die Maler ihren Tribut zollten, in deren Gesellschaft der junge Darmstädter Hofmaler durch Nothnagel eingeführt wurde.

Zum zweiten Male seit jener Wormser Jugendepoche sehen wir nun den schon reiferen Seekatz in eine ihm völlig unbekannte Umgebung untertauchen und spüren in seinen Werken jenen Prozeß eines sich „Akklimatisierens" durch. Aber standen ihm die Frankfurter Künstler durch die gesellschaftliche Gleichberechtigung im Gegensatz zu den Mannheimer Hofkünstlern schon an und für sich näher, so entsprach vollends die maßgebende Geschmacksrichtung seinem natürlichen Talente ungleich besser, als die Kunst seiner Mannheimer Vorbilder. Zunächst äußert sich das in einer allmählichen Änderung des Programms, indem das Genrebild die ursprünglich durchaus vorherrschende biblische Historie immer mehr verdrängt. Das Neue Testament, das den frühen Gemälden fast ausschließlich zur Grundlage dient, tritt neben der Patriarchen-Geschichte vielleicht nicht ohne den Einfluß Trautmanns — und des jungen Goethe? — mehr und mehr in den Hintergrund. Ebenso charakteristisch für diese neue Auffassung ist der Umstand, daß die Monatsallegorien nicht etwa in nackten Putten dargestellt werden, sondern daß hier Bauernkinder in ihrer alltäglichen Beschäftigung zum Gegenstand gewählt sind, und daß auch Krieg und Frieden in Genreumschreibungen ausgedrückt werden[3]. Der wiederholte Aufenthalt in Frankfurt mußte auf den Maler, besonders nach jener Mannheimer Studienzeit, in der er so vieles hatte lernen müssen, was seiner eigentlichsten Natur widersprach, wie eine Offenbarung gewirkt haben. Er sah hier nicht wie früher Probleme neben Problemen in einer langen Kette fremdartiger Erscheinungen vor sich aufgehäuft und zu einem unlösbaren Rätsel verschlungen, es war nicht mehr jene Masse konkurrierender Virtuosen, die sich gegenseitig zu überbieten suchten, sondern eine friedliche Einheit verbündeter Mächte, die — jeder auf seinem Wege — ein gemeinsames Ziel verfolgten. Und noch mehr als das: Es war zugleich ein Teil seiner eigenen Persönlichkeit, das er in dieser neuen Umgebung erkannte, er fand sich selbst und seine eigene Begabung. Die einfache Naturanschauung, ver-

[1] Auf einer Komposition im Gemäldekabinett des Frankf. Goethe-Hauses lehnt sich Hirt an einen Landschaftsstich des Jacob van Ruysdael an. Die Schützschen Mondscheinlandschaften in der Art des van der Neer im Dessauer Amalienstift scheinen nicht von dem alten Christian Georg, sondern von einem der jüngeren Familienmitglieder gemalt zu sein.

[2] So siedelt auch Joh. Daniel Bager aus Wiesbaden, der erst bei Fiedler in Darmstadt studiert hatte, in diesen Jahren nach Frankfurt über, um dort bei Justus Juncker zu arbeiten, dessen Tochter er später heiratete. Auch er lenkt völlig in die beschriebenen Traditionen ein, wie die beiden Fruchtstücke im Städelschen Institut (Katalog Nr. 382/83) beweisen, die mit größerer Sorgfalt und technischer Sicherheit als die seines Schwiegervaters gemalt sind. Vergl. Hüsgen, Artist. Magazin S. 403.

[3] Vergl. Th. v. Frimmel: Blätter für Gemäldekunde, 1904, Heft 5, S. 91/92.

Digitized by Google

bunden mit einem gemütvollen Humor, die auf allen den holländischen Genreszenen — mochten sie nun echt oder gefälscht sein — zum Ausdruck kam, das Ungezierte, das einer gesunderen Sinnlichkeit entstammte als die verhüllte Erotik einer dekadenten Aristokratie, zog den Mann, der ja selber einer mehr bäuerlichen als bürgerlichen Unterschicht angehörte, mächtig zu sich und öffnete ihm die Augen. So lebte er sich ein in diese neue Welt, in der er den phantastischen Gebilden der Wolken- und Himmelsregionen, den schwebenden Genien und Engeln der höfischen Akademie eine natürliche Wirklichkeit gegenübergestellt sah, die jede künstliche Flucht nach Arkadien verschmähte. Und was er diesmal lernt, behält nicht den störenden Rest einer unselbständigen Abhängigkeit, denn es bleibt nicht bei dem Lernen, es kommt zu einem inneren Erfassen! Er braucht nicht mehr die direkte Vorlage; das Leben selbst gibt ihm, nun ihm die Augen geöffnet, tausendfältigen Anlaß zur Beobachtung und selbst da, wo seine Themen durchaus nicht mehr den holländischen Vorbildern entsprechen, behält er doch die von ihnen gelernte Natürlichkeit und Ehrlichkeit bei. Das Wesentliche ist also diesmal nicht der Wechsel im Stofflichen oder die Weiterentwicklung der technischen Geschicklichkeit, wie damals bei dem Übergange aus der Wormser in die Mannheimer Studienzeit: diesmal ist es eine innere Umwälzung, die ihn mitten aus dem konventionellen Getriebe herausreißt und ihn in der eigenartigen Abgeschlossenheit jener Frankfurter Malerkolonie auf eine Basis leitet, auf der er seiner Begabung entsprechend weiter bauen konnte. So waren es die Ausflüge nach Frankfurt und die Bekanntschaft mit dem dortigen Künstlerkreis, die nach der Anstellung im Jahre 1753 auf die künstlerische Entwicklung Seekatzens bestimmend wirkten.

Die große Bedeutung Frankfurts in dem Leben Seekatzens liegt jedoch nicht nur in diesen mannigfachen Anregungen, sondern vor allem in dem Umstand, daß Seekatz in Frankfurt die Gelegenheit finden sollte, alle diese neuen Eindrücke praktisch zu verwerten und zu verarbeiten. Mit dem Grafen Thoranc war ihm ein Mäzen nach Frankfurt gekommen, und die großen reichhaltigen Aufträge, die er für diesen auszuführen hatte, waren für seinen künstlerischen Fortgang von größter Bedeutung. Er war nicht mehr gebunden, seine Arbeit daraufhin zu malen, daß er sie verkaufen konnte — ein Umstand, der einer Unzahl von Gemälden des 18. Jahrhunderts das Gepräge von völlig unpersönlichen Durchschnittsleistungen verleiht —, seine Tätigkeit stand zum ersten Male unter dem Zeichen einer größeren künstlerischen Freiheit. Die Aufträge Thorancs bedeuteten darum nicht nur eine pekuniäre Besserung in den Lebensverhältnissen des Künstlers, sondern vielmehr einen Aufschwung seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit, den nur die Notwendigkeit einer vollständigen Konzentration herbeiführen konnte. Es ist ein Wendepunkt in dem Schaffen des Künstlers, und so sind die Jahre um die Wende vom fünften zum sechsten Jahrzehnt, in denen wir den Darmstädter Hofmaler in der Giebelstube am Hirschgraben zu Frankfurt beschäftigt finden, auch abgesehen von dem großen historischen Reiz, der sie umspielt, in dem Leben Seekatzens von großer Wichtigkeit. Indes war auch der äußere, rein praktische Wert dieser

Digitized by Google

ersten großen Aufträge, die ein Franzose an den deutschen Künstler stellte, nicht gering, denn ohne Zweifel verbreitete sich nun rasch der Ruf von Seekatzens Geschicklichkeit in den Kreisen der kunstsinnigen und gebildeten Welt. Ein Beweis für die reiche Tätigkeit des Malers in Frankfurt — und die wohl immer noch geringere in Darmstadt — liegt in dem Umstand, daß er zeitweilig daran dachte, vollständig in die freie Reichsstadt überzusiedeln. Doch gab er diesen lange gehegten Plan nach einiger Zeit wieder auf[1]. Über die Gründe, die ihn dazu bewogen, verlautet etwas in einem Briefe des Gevatter Dolmetsch Diené an den Grafen Thoranc vom Juni 1763, in dem er schreibt: „Seekatz kümmert sich nicht mehr darum Bürger zu werden; er hat Angst, daß ihn das zuviel Geld kosten werde"[2]. In Wahrheit mochten dabei allerlei Verdrießlichkeiten der Malerkonkurrenz mitgespielt haben, die Seekatz den Aufenthalt in Frankfurt verleideten. Es herrschte eben in der freien Reichsstadt des 18. Jahrhunderts kein freies Künstlertum. Der Streit der Maler bei der gemeinsamen Tätigkeit für den Königsleutnant[3], in dem jeder seine Kunst am besten zur Geltung gebracht haben möchte, ohne daß man auf den Gedanken kam, sich einer einheitlichen künstlerischen Absicht unterzuordnen — wie es sich wohl der vornehm denkende französische Graf gewünscht hatte — ist für die unkünstlerische Engherzigkeit der Zunftmeister kennzeichnend genug. Auch wollten diese letzteren gewiß nicht ohne weiteres einen Künstler in ihrer Mitte aufnehmen, der ihnen die besten Aufträge des zahlenden Publikums wegnahm. So zog sich der ohnehin leicht gekränkte Seekatz für den Rest seines Lebens vollständig nach Darmstadt zurück. Lersner und Diené machen ihm deshalb in ihren Briefen an Thoranc — und nicht ganz mit Unrecht — den Vorwurf der Undankbarkeit, denn die Erfolge, deren sich der Maler bei seinen Frankfurter Gönnern zu erfreuen hatte, mochten nicht wenig dazu beigetragen haben, daß man nun allmählich auch an der landgräflichen Residenz dem Hofmaler ein größeres Interesse entgegenbrachte. Zunächst waren es freilich nur vereinzelte Historien-Aufträge[4], die ihm aus der Hofgesellschaft zukamen, endlich aber — im Jahre 1765 — zog ihn die landgräfliche Familie selbst zu einer Aufgabe heran, die noch einmal die volle Kraft des Malers in Anspruch nahm. Es galt für das neuerbaute Schlößchen Braunshard, das der alternde Landgraf seinem Lieblingssohne Georg Wilhelm geschenkt hatte, 17 Supraporten auszuführen. Und wieder steigerte sich mit der Größe des Auf-

[1] Ein Brief des Grafen Thoranc von Dezember des Jahres 1762, in dem er sich in liebenswürdigster Weise beim Rat in dieser Angelegenheit für Seekatz verwendet, dessen Gesuch um das Bürgerrecht diesem Schreiben vorausgegangen sein mußte, ist von M. Schubart in seinem Werke über den Königslieutenant S. 127 abgedruckt. R. Bangel (Joh. Georg Trautmann, Straßburg 1914) erwähnt dann das Rückschreiben des Rates, das das Gesuch bewilligt.

[2] Die Einsicht in diese Briefe wurde mir in liebenswürdigster Weise von Frau Dr. Schubart-Czermak (München) gestattet, in deren Besitz sie sich neben einer Fülle noch unveröffentlichten Briefmaterials über den Grafen Thoranc befinden. Die oben übersetzte Stelle lautet in dem Frankfurter-Französisch des Gevatter Dolmetsch folgendermaßen: «Seekatz se sousie pas de ettre Bourchvoy, ylla peur que sa lui coutra tro de largeau.»

[3] „Wahrheit und Dichtung" I. Teil, drittes Buch.

[4] Mythologische Gemälde wie der „Raub der Proserpina" (im Besitz Ihrer Exzellenz Frau M. Rothe, Darmstadt) oder „Narzitz am Brunnen" (im Besitz von Frau Dr. C. E. Merck ebendort) sind ebenso wie eine prachtvoll ausgeführte „Verstoßung der Hagar" (im Besitz von Herrn Prof. Schäfer, ebendort) zweifellos in dieser Zeit nur auf besondere Bestellung von Seekatz ausgeführt worden.

Digitized by Google

trages die Leistungsfähigkeit des Künstlers, gerade wie damals bei den Arbeiten für den Grafen Thoranc. In einer Beziehung vor allem überholte er weit alles bisher Geschaffene. Er bleibt nun — trotz aller höfischen Rücksichten, die hier von neuem an ihn herantraten, und trotz der engen Anlehnung an Boucher und die französische Schule — „Seekatz". Er war mittlerweile seiner selbst bewußt geworden. Hier erst kommt das bei ihm zum Durchbruch, was seine eigentlichste Natur war, und, während auf den meisten seiner früheren Gemälde der Widerspruch zwischen Eigen-Gewolltem und Künstlich-Gelerntem in anhaltendem Hin und Her den Gesamteindruck zu beeinträchtigen pflegt, zeichnen sich diese letzten Werke durch ihre einheitliche Wirkung aus, die in der Persönlichkeit des Malers ihren Ursprung hat.

So war Seekatz, als ihn, den noch nicht Neunundvierzigjährigen, im August 1768 ein frühzeitiger Tod hinwegraffte, gerade an dem Punkte angelangt, wo er als selbständiger Künstler hätte beginnen können. Er war gerade nach den verschiedensten Kämpfen und auf den mühseligsten Umwegen sozusagen an seiner eigenen Persönlichkeit gelandet.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Ergänzungen.

Die Art, wie sich das Bild des „Gevatters Seekatz" in Goethes „Wahrheit und Dichtung" deutlich von dem Kreise der übrigen Maler abhebt, verrät unverkennbare Spuren einer bevorzugenden Sympathie, die einst den jungen Wolfgang Goethe gerade mit dem Darmstädter Maler eng verbunden hatte. Freilich diese Neigung mochte zum Teil ihren einfachen Grund darin haben, daß sich Seekatz mehr, als alle anderen mit dem frühreifen Knaben beschäftigte, zu dem er sich — wie zu den Kindern überhaupt (das geht deutlich aus seinem gesamten künstlerischen Material hervor!) — besonders hingezogen fühlte. Es lag in seiner Art, als stiller Beobachter des Natürlichen und Ursprünglichen, auf alle Gedanken und Einfälle der Jugend mit innerem Interesse einzugehen. Zum Teil aber mochte die Vorliebe des jungen Goethe für Seekatz tiefer begründet liegen in dem lebendigen Anteil an den launigen und gemütvollen Schöpfungen des Malers, in denen sich meistens der Inhalt irgend einer kleinen, beschaulichen Erzählung verbarg, und die einer regen Phantasie mancherlei Anlaß zum „Fabulieren" bot. Wie wenig wir nun auch über diese gemeinsamen Stunden in der Giebelstube am Hirschgraben wissen, bei deren Erinnerung der Leipziger Student Goethe den verstorbenen Seekatz mit Stolz seinen „Freund" nannte[1], so genügt doch die kurze Bemerkung von den „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen"[2], die dem Grafen Thoranc von Seekatzens Pinsel am meisten zusagten, als Hinweis, welcher Art die Seekatzschen Gemälde waren, die Wolfgang Goethe auch schon vor der Ankunft des Königsleutnants im väterlichen Hause zu sehen Gelegenheit hatte. Es waren kleine Genrebilder, wie sie aus dieser Zeit signiert sich noch im Dessauer Amalienstifte befinden[3], und wie sie uns als bestes Beispiel das Gemälde der „Pflaumenverkäuferin" veranschaulicht, dessen Ausführung in das Jahr 1758 fällt. (Abbildung 5.) Es ist nicht schwer zu begreifen, was bei derlei Szenen das Entzücken des jugendlichen Betrachters erwecken mußte: die Natürlichkeit der Beobachtung und die Einfachheit der Auffassung, durch die das alltägliche Geschehen zu einer Handlung umgestaltet schien, zwangen in dem Hause am Hirschgraben Alt und Jung zu gleicher Begeisterung. Diese Eigenart der Beobachtung aber wurzelte tief in der Persönlichkeit des Malers, von der im folgenden kurz die Rede sein soll.

[1] In einem Brief an Öser vom 9. Nov. 1768 (Sofienausgabe Bd. I S. 180).

[2] Diese und die folgenden in Anführungszeichen gegebenen Stellen sind sämtlich dem vierten Buche aus „Wahrheit und Dichtung" entnommen.

[3] Diese Gemälde in Dessau sind aus Frankfurter Auktionen und Frankfurter Privatbesitz — namentlich aus der Nachlaßversteigerung Nothnagels! — erworben worden.

Digitized by Google

Die uns überlieferten Äußerungen der Zeitgenossen über Seekatz sind durchaus nicht gleichmäßig günstig. So charakterisiert ihn z. B. einmal Heinrich Ludwig Lersner, der galante Höfling, in einem Briefe an seinen Freund Thoranc in folgender, wenig schmeichelhafter Weise: «Mais cet homme est peintre, et par conséquent fou et gueux!»[1] Ja, er nennt ihn geradezu «un peintre, qui abuse du privilege de son metier.» Aber diese Bemerkungen sind nicht imstande, das günstigere Urteil über Seekatz zu trüben, das uns aus der Feder Thorancs und Goethes erhalten ist, zumal sie einem Berichte über allerlei zufällige Reibereien und Ärgernisse entstammen, die sich bei dem letzten Aufenthalt Seekatzens und seiner Frau in Frankfurt zugetragen hatten. Auch aus der Erzählung des erbosten Dolmetschs Diené, die die gleichen Angelegenheiten behandelt, und in der besonders weitschweifig auseinandergesetzt wird, wie Seekatz auf Anraten seiner Frau ein ursprünglich von dem Königsleutnant bestelltes Gemälde an einen sächsischen Edelmann verkaufte, geht nicht viel mehr hervor, als daß Seekatz an einer großen Empfindlichkeit litt, und daß Herrn Dienés Meinung über die Gattin des Malers — «son ange de femme»; wie er sich ausdrückt — durchaus nicht besser war, als die des jungen Goethe, der sie eine „gute aber unangenehme Person" nennt. So mochte die Hypochondrie und Verschlossenheit Seekatzens, die Goethe einmal erwähnt,

5. Die Pflaumenverkäuferin.
(Gemäldesammlung der fürstl. Amalienstiftung zu Dessau.)

[1] Die Einsicht in diese Briefe, aus denen auch die nachfolgende Episode entnommen ist, danke ich Frau Dr. Schubart-Czermak, in deren Besitz sie sich befinden.

Digitized by Google

zum Teil vielleicht in einer nicht ganz ungetrübten Häuslichkeit ihre Ursachen haben; zum Teil aber mochte der Grund psychologisch tiefer liegen, da den Mann, der sich von unten heraufgearbeitet hatte, jede Kränkung doppelt empfindlich berühren mußte. So erzählt Diené, wie Seekatz einmal einem Herrn Rat Schmidt, der scheinbar die Vermittlung für die Nachbestellungen Thorancs übernommen hatte, auf den Tadel, daß die Kiste für ein Gemälde zu groß sei, trotzig antwortet „er sei kein Schreiner"! Dazu kam der Umstand, daß die Gesundheit des Malers nicht die beste war, wie wir aus dem Munde des Gevatter Dolmetsch erfahren, der im Februar 1764 von ihm schreibt: «Il a été malade, come à l'ordinaire.» Im übrigen aber macht ihm Goethe das Kompliment, daß er „unter Freunden durch eine unvergleichlich heitere Laune sich als den besten Gesellschafter bewies." Das war die andere Seite: der Pfälzer Humor. Er war keine Märtyrer-Natur, in der sich die Probleme bis zur Verzweiflung steigerten, sondern er tat, was er konnte, und war zufrieden mit dem, was er tat. Er vertrug darum auch nicht wohl, wenn ihm jemand in seine Sache etwas hereinsprach, denn in diesem Sinne ist die Goethesche Bemerkung zu fassen, daß er „wenn er arbeitete, allein, in sich gekehrt und völlig frei wirken wollte"; wenn er einmal etwas gemalt hatte, so wollte er nicht viel daran herumkorrigieren, und als ihn der Graf Thoranc kleiner Änderungen halber von Darmstadt nach Frankfurt bestellte, kam der Maler nicht und hätte es durch seinen Widerstand fast soweit gebracht, daß ihn der Graf „militärisch abholen lassen" wollte. Ebenso charakteristisch ist jene andere Anekdote aus „Wahrheit und Dichtung", wie ihn der junge Wolfgang zum Besten hatte, als er Seekatz den Kaffee bringen sollte und die Tasse, anstatt sie an die Staffelei zu tragen, nur auf die Türschwelle stellte, so daß der schwerfällige Herr Gevatter, wollte er nicht das gute Gebräu der Frau Aja kalt werden lassen, von seiner Arbeit aufstehen und ihn holen mußte, „welches er so übel empfand", daß er seinem jungen Freunde fast darüber „gram geworden wäre". Immerhin beweist dieser Scherz, den sich der elfjährige Wolfgang erlauben durfte, das gute Einvernehmen des Knaben mit dem vierzigjährigen Maler, das vielleicht zuweilen auch in dem künstlerischen Schaffen Seekatzens einen Wiederklang fand. Es soll wenigstens schon hier erwähnt werden, daß auch bei Seekatz die Belege für eine eingehendere Beschäftigung mit der „Josefgeschichte" vorhanden sind, bei deren Darstellungen von Trautmanns Hand schon wiederholt — und wohl mit Recht — auf den von Goethe selbst zitierten Aufsatz verwiesen wurde[1]. Über eine weniger künstlerische Art der Beteiligung des fünfzehnjährigen Wolfgang an den Arbeiten der Maler berichtet Diené einmal Folgendes an Thoranc: „Ich bin über alle Aufträge gut unterrichtet infolge der Übersetzung, die der junge Goethe von Ihren Briefen gemacht hat, so daß ich jetzt bei Nothnagel und Seekatz den Interpreten spielen kann"[2]. Es war indes nicht allein der heranwachsende Wolfgang, zu dem der Darmstädter Hofmaler in engere Beziehung trat; der

[1] Vergl. Schubart a. a. O. Kapitel 18 S. 138.

[2] Die Stelle ist in freier Übersetzung wiedergegeben. Schubart gibt in dem Nachtrag seines Werkes S. 183 den französischen Text.

Digitized by Google

„Gevatter" Seekatz hatte vor allem deshalb im Hause am Hirschgraben einen Stein im Brett, weil er sich mit dem sonst etwas schwer zugänglichen Herrn Rat besonders gut vertrug[1]. Ein ernstes Streben, das beide Männer abseits von dem Modisch-Gefälligen führte, der bewußte Protest gegen die allgemeine Oberflächlichkeit der Zeit, legte wohl eine breite Grundlage zur gegenseitigen Sympathie. Dazu kam noch die gleiche politische Gesinnung — denn auch Seekatz war wohl „fritzisch"[2], trotz seiner Stellung an der kaiserlich gesinnten Residenz Darmstadt — und gerade dieser Umstand mag in den damaligen ernsten Zeiten eine besonders starke Brücke von Mann zu Mann gebildet haben. Ein Brief von Seekatz an den Herrn Rat, der die Antwort des letzteren an den Maler auf der Rückseite trägt, zeigt in der Art, wie sich die beiden Herren in dem schwerfälligen Stil ihrer Zeit bekomplimentieren, am besten das gegenseitige Wohlwollen. Dieses intime Verhältnis zum Goethehause hat der Gestalt Seekatzens ein dauerndes Leben verliehen. Wir sehen sie in Goethes kurzer Schilderung vor unseren Augen in völliger Frische und Unmittelbarkeit vorüberziehen. Und so sind die Landstreicher auf den Seekatzschen Kompositionen weder Diebe noch Mörder, die Betrunkenen auf den „Wirtshausszenen" greifen nicht erhitzt zum Messer, sondern liegen schlafend und weinschwer auf dem Boden, und die Götter auf den mythologischen Darstellungen unterscheiden sich — dem Geiste des achtzehnten Jahrhunderts entsprechend — nur durch ein ihrem Range gemäßes größeres „Décolleté" von den gewöhnlichen Sterblichen.

Infolge dieses eigenen Grundtones, in dem der für diese Zeit allzukräftig wirkende Naturalismus der niederländischen Schule durch ein liebenswürdigeres Temperament gemäßigt schien, erfreuten sich die Seekatzschen Gemälde während der letzten Lebensjahre des Malers einer allgemeinen Beliebtheit. Das beweisen vor allem eine ganze Reihe von Stichreproduktionen nach Seekatzschen Originalen, die fast alle in den beiden Jahrzehnten nach seinem Tode von Romanet, Bager, Morgenstern, Sintzenich, Apel, Winkler und anderen angefertigt wurden. Einen ebenso wichtigen Beweis aber für die Anerkennung, die man auch in den Künstlerkreisen dieser Zeit den Seekatzschen Schöpfungen entgegenbrachte, liefert eine ganze Gruppe von Kopien, deren Erwähnung deshalb hier notwendig erscheint, weil sie seither noch nicht in ihrer Unechtheit erkannt wurden, sondern vielmehr als eigenhändige Werke des Malers galten. Eine derartige Scheidung — nicht nur zwischen Original und Kopie, — sondern auch zwischen Original und Duplikat, ist für die Beurteilung der meisten Künstlerpersönlichkeiten des achtzehnten Jahrhunderts von unumgänglicher Wichtigkeit. Die letzterwähnte Möglichkeit spielt besonders bei den Porträtisten, bei denen sich die Frage durch einen Stab mitarbeitender Schüler und Gehilfen oft noch kompliziert, eine große Rolle. Aber auch da, wo Meister und Schüler nicht mehr nebeneinander tätig sind, sondern der Maler selbst sein Werk in

[1] Vergl. F. Ewart, Goethes Vater.

[2] Ein Stich von Romanet: «Le marchand de village» nach Seekatz, auf dem der Verkäufer dem Publikum vor allem einen Stich des Preußenkönigs anbietet, könnte wenigstens darauf hindeuten, wenn nicht die ganze Etikette mit der tendenziösen Unterschrift erst als Zutat des Stechers angesehen werden müßte.

Digitized by Google

mehreren Exemplaren zu wiederholen genötigt ist, wird man nicht stets das gleiche künstlerische Interesse erwarten dürfen. So liegt z. B. von den Werken des hess.-darmstädtischen Hofmalers Strecker ein kleines Verzeichnis vor, in dem nicht weniger als 56 Porträts des damaligen Erbprinzen, nachmaligen Landgrafen Ludwig IX. erwähnt werden[1]. Es ist selbstverständlich, daß diese Werke künstlerisch nicht gleichwertig sein können, sondern, daß sich bei jeder Wiederholung das persönliche Interesse des Malers verminderte, die Schablone stärker in den Vordergrund trat. So war es schon bei Douven gewesen, der seinen Gönner, den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und seine toskanische Gemahlin in unzähligen Porträts der Nachwelt überliefert hat, so war es bei Fiedler — bei Ziesenis und den übrigen Hofporträtisten dieser Zeit. Ihre künstlerische Bedeutung könnte man allein aus ihren ursprünglichen Werken erkennen, nicht aus den Nachbildungen, die sie selbst oder ihre Schüler massenweise herstellten, denn das war ein mehr oder weniger „geschäftlicher" Teil ihres Berufes, der in vielen Punkten sich wesentlich mit der Tätigkeit unserer heutigen Photographen berührte und im Grunde genommen unkünstlerisch war, da er die produktive Kraft zu einer reproduktiven Arbeit zwang. Vor dieser Gefahr, die der künstlerischen Freiheit aller Hofporträtisten drohend entgegenstand, ist Seekatz, der „Figurenmaler", bewahrt geblieben, denn auch da, wo er bei seinen Historien- oder Genrekompositionen auf früher Geschaffenes zurückgreift, sind es doch immer nur kleine Einzelteile, die in ein neues Ganzes übernommen wurden. Duplikate aber von seiner Hand, wie z. B. die zweite Fassung der „Fasanenjagd" auf Schloß Kranichstein[2], sind äußerst selten. Es lag nicht in seiner Art, zweimal dasselbe zu malen, und der früher erwähnte Biograph von 1870 bemerkt mit Recht, daß er sich schon bei dem ersten Male kaum Zeit nahm, seine Kompositionen auszuführen, weil sich bei ihm — wie er sagt — „die Ideen einander jagten." Mehr indes als diese theoretische Erwägung verbürgt uns die unverkennbare Eigenart der Seekatzschen Technik den Umstand, daß die Wiederholungen seiner Kompositionen, deren sich eine ganze Reihe erhalten haben, nicht von ihm selbst, sondern von anderer Hand ausgeführt worden sind. Denn auf ihnen macht sich eine Pedanterie und Trockenheit der Ausführung bemerkbar, die den für den reiferen Seekatz — (die Wiederholungen sind fast ausschließlich nach Originalen aus den letzten Schaffensjahren Seekatzens hergestellt) — charakteristischen Schwung der Durchführung durchaus entbehren. Die für Seekatz so typische Lebhaftigkeit in der Technik, die vielen aufgesetzten Lichter, die vielen kleinen Schatten, die Leichtigkeit des Pinselstrichs, mit der der Künstler mehr andeutet als ausführt, alles das wirkt auf ihnen hölzern und unempfunden. Man spürt zuweilen zwar deutlich die Bemühung durch, die Seekatzsche Pinselführung im einzelnen getreu abzusehen, aber gerade dadurch entsteht statt der gewünschten Wirkung nur der Eindruck einer unzulänglichen Nachahmung, bei der jede Ursprünglichkeit verloren geht. Dieser letzte Eindruck

[1] Vergl. Ludwig Strecker: Die Hessen-Darmst. Beamtenfamilie Strecker. (Darmstadt 1894, S. 17.)
[2] Die bessere und darum erste Fassung scheint das Gemälde in dem großherzogl. Landesmuseum zu Darmstadt zu sein.

Digitized by Google

macht sich am meisten bei einer kleinen Gruppe von Gemälden bemerkbar, die ebenfalls seither als Seekatzsche Originale betrachtet wurden und in der peinlichen Genauigkeit ihrer Ausführung von ein und derselben Hand herzurühren scheinen[1]. Sie sind sämtlich auf Holzplatten gemalt und könnten mit der gleichmäßigen Gewissenhaftigkeit einer miniaturartig feinen Wiedergabe aller Einzelheiten an die technische Sauberkeit eines Malers erinnern, von dessen Pinsel uns „Kopien nach Seekatz" literarisch bezeugt sind. Hüsgen[2] berichtet nämlich von keinem geringeren als Johann Ludwig Ernst Morgenstern, daß er, der sich bis 1771 in Frankfurt aufhielt, „sodann nach Darmstadt zu der Witwe des bekannten Seekatz reiste, und nach ihres Mannes Gemälde, die ihm besonders gefielen, solange copierte, bis er nach Jahresfrist zurück nach Frankfurt kam." Nach den Feststellungen von Schapire[3] aber war dieser Aufenthalt Morgensterns in Darmstadt länger und umfaßte sogar über zwei Jahre. Aus derselben Quelle erfahren wir weiter über Morgenstern: „Zahlreiche Röthelzeichnungen und Radierungen, die unverkennbar unter Seekatzschem Einfluß stehen, haben sich aus dieser Zeit erhalten, während die von Gwinner[4] erwähnten Kopien in Öl nach Seekatz nicht aufzufinden waren." Der Grund für diese letzte Behauptung liegt jedoch auf der Hand. Bei den Kopien war mit der Zeit statt des Namens des Kopisten nur noch der des Meisters überliefert worden. Von dem ursprünglichen „nach Seekatz" blieb nur noch der Eigenname übrig, und die Morgensternschen Gemälde gingen — wie eine ganze Reihe anderer Kopien — mittlerweile unter der Etikette von Seekatz selbst. Zu einem Teil dieser Kopien haben sich indes noch die zugehörigen Originale gefunden. So wird man die Unechtheit der beiden Leipziger Gesellschaftsstücke (Katalog des Museums der bild. Künste Nr. 362 und 363) am besten im Vergleich mit den Seekatzschen Originalen in der kleinen Galerie des Klosters Ossegg in Böhmen feststellen können, und ebenso verhält es sich mit zwei Genrekompositionen in Frankfurter Privatbesitz[5], zu denen die entsprechenden Vorbilder im Wessenberg-Haus zu Konstanz hängen. Eine weitere — aller Wahrscheinlichkeit nach von Morgenstern ausgeführte — Kopie ist die Darstellung eines Viehmarktes in Mannheimer Privatbesitz[6], zu der das zugehörige Original in München[7] erhalten ist, und von der „Wahrsagerszene" der großherzogl. Gemäldegalerie in Weimar[8] gibt es eine in denselben Kreis gehörige Kopie, die sich als „Seekatz" bezeichnet zurzeit im Heidelberger Kunsthandel[9] befindet. In diesen Fällen, in denen die betreffenden Originale von Seekatzens Hand noch vorlagen, bereitete eine derartige Unterscheidung keine größeren Schwierigkeiten. Indes ergab sich anschließend an diese kriti-

[1] Eine Zusammenstellung sämtlicher Kopien folgt im Anhang.
[2] Hüsgen, Artistisches Magazin, Frankfurt a. M. 1780.
[3] Rosa Schapire, J. L. E. Morgenstern, ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Straßburg 1904.
[4] Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. Main.
[5] Bei Herrn S. Ochs in Frankfurt, der sie als „Seekatz" auf der Helbingschen Versteigerung in München, März 1913, erwarb.
[6] Bei Herrn Direktor Grumbacher.
[7] Bei Herrn Dr. L. Oppler. Biermann, Barock und Rokoko, Nr. 250.
[8] Führer durch das großherzogl. Museum in Weimar S. 53 Nr. 297. Biermann Nr. 252.
[9] Bei Herrn Antiquar Rosenhain.

Digitized by Google

schen Beobachtungen auch bei einer Reihe weiterer Gemälde die Notwendigkeit, sie ihrer Ausführung halber als Kopien zu kennzeichnen, wenngleich die ihnen entsprechenden Schöpfungen von Seekatzens eigener Hand bis heute verschollen sind, so z. B. bei zwei in ihrer Ausführung äußerst minderwertigen „Landstreicherkompositionen" im Konstanzer Wessenberghaus oder den überaus sauber aber allzu kleinlich gemalten Kinderszenen aus Darmstädter Privatbesitz, die noch im Kataloge der Darmstädter Ausstellung von 1914 als echte Werke Seekatzens verzeichnet sind[1], und einer ganzen Reihe ähnlicher Stücke, die zwar echte Seekatzsche Kompositionen, aber keine echten Seekatzschen Gemälde sind[2]. Diese stattliche Anzahl von über zwanzig Kopien, die mit wenigen Ausnahmen aus dem ersten Jahrzehnt nach dem Tode Seekatzens herzurühren scheinen, geben uns zugleich einen Hinweis, welchen Werken des Malers man damals den Vorzug gab, denn es sind wieder ausschließlich die „Genreszenen", die man sich zum Vorbild wählte[3] — und zwar zumeist die Kompositionen aus des Malers spätester Schaffensperiode. Dieser letzte Umstand ist besonders für jene zuerst erwähnte Gruppe der Morgensternschen Kopien kennzeichnend, da es sich bei den ihnen zu Grunde liegenden Originalen um Gemälde handelte, die sich beim Tode des Malers noch im Besitze der Frau Meisterin befanden — Arbeiten aus der Zeit, in der der Maler nicht mehr zum Verkauf nach Frankfurt reiste, und die darum in seinem Atelier liegen geblieben waren.

Bei dieser Gelegenheit wäre nun ein Wort über die Chronologie der Seekatzschen Werke einzufügen, deren Festlegung große Schwierigkeiten bereitet, da alle äußeren Hilfsmittel völlig versagen. Nur auf ganz wenigen Gemälden, etwa einem halben Dutzend, ist der Signatur, die sich auf der Rückseite der Leinwand befindet[4], eine zugehörige Jahreszahl beigegeben. Im übrigen aber sind auch die Namenssignaturen so selten, daß man sich nicht erlauben dürfte, nach der Art des Schriftzuges gewisse Perioden zu erkennen, zumal die drei Unterschriften Seekatzens auf den vierteljährlichen Quittungen seines Honorars vom Jahre 1753[5] sich in einer Weise voneinander unterscheiden, daß man, ohne das beigefügte Datum zu kennen, kaum geneigt sein dürfte, sie für ein und dasselbe Jahr in Anspruch zu nehmen. Was nun gar eine etwaige folgerechte Entwicklung des Gesamtwerkes in sich betrifft, aus deren

---

[1] Biermann: Nr. 248, 249.

[2] Zu dieser Gruppe gehören ferner zwei Landstreicherkompositionen im Besitze von Frau M. Oppenheim (Berlin), zwei Gemälde, die nach den Romanetschen Stichen «Le marchand de village» und «Le chanteur en foire» angefertigt wurden, im Besitze von Sanitätsrat Dr. Eichhorn in Mainz und zwei Gegenstücke von „Bettler" und „Bettlerin" bei Frl. M. Moufang ebenda.

[3] Eine einzige Ausnahme bildet unter den Stichreproduktionen die von Sintzenich wiedergegebene „Flucht aus Ägypten".

[4] Die Sitte auf der Rückseite zu zeichnen, hatte Seekatz wohl aus seiner ersten Lehrzeit in Worms beibehalten, denn Brinkmann pflegt in der Regel entweder seinen vollen Namen oder wenigstens die Anfangsbuchstaben P. H. B. in schön geschwungenen Lettern in irgend eine Ecke seiner Gemälde zu setzen. Bei dem einzig erhaltenen Leinwandgemälde seiner Familie aber, dem Entwurf Joh. Ludwig Seekatzens zu dem Lutherbild der Dreifaltigkeitskirche (Paulusmuseum, Worms) finden wir gleichfalls den vollen Namen des Malers auf der Rückseite der Leinwand angebracht.

[5] Sie befinden sich in den landgräfl. Rechnungsbüchern (großherzogl. hess. Haus- und Staatsarchiv, Darmstadt). Bei der ersten Unterschrift vom 17. Juli zeichnet Seekatz in deutschen Lettern: Joh. Conrad Seekatz. Die zweite vom 6. Oktober ist in lateinischer Schrift; von dem Vornamen werden nur noch die Anfangsbuchstaben gegeben. Die dritte, aus dem Dezember des gleichen Jahres, zeigt wieder in deutschen Buchstaben eine von der vorigen völlig verschiedene Schrift.

Digitized by Google

Logik man die Chronologie ablesen könnte, so war auch hier die größte Vorsicht angebracht, damit nicht irgendwelcher Theorie zuliebe die historische Wirklichkeit entstellt oder beeinträchtigt wurde. Denn auch der Grad der Geschicklichkeit in Technik oder Komposition konnte nicht als unfehlbarer Maßstab einer chronologischen Gliederung dienen, da die Ungleichmäßigkeit als Haupteigenschaft der Seekatzschen Werke bestehen bleibt, und wir nicht selten neben Erzeugnissen einer erstaunlichen Routine wieder auf Einzelzüge stoßen, die durchaus die Hand eines Anfängers zu verraten scheinen. Dazu kommt die reichliche Abwechslung im Thematischen, die besonders in der früheren Periode zugleich eine Verschiedenheit der „Manier" zur Folge hat, wie wir am besten bei zwei Gemälden des Dessauer Amalienstiftes erkennen, die beide mit der Jahreszahl 1758 gezeichnet sind, das eine ein biblisches Motiv: „Der zwölfjährige Christus im Tempel", das andere ein Genregemälde: die schon früher erwähnte „Pflaumenverkäuferin". Ja — selbst innerhalb desselben Stoffgebietes scheint es vergeblich etwas wie eine logische Vorwärtsbewegung zu suchen. Wenn wir die 1755 gezeichnete „Flucht nach Ägypten" (im Dessauer Amalienstift) mit der im gleichen Jahre entstandenen „Anbetung der Könige" (ebendort) vergleichen, so kann man unmöglich bei diesen gleichzeitigen Werken irgendeine (sich entsprechende) gleichmäßige künstlerische Absicht erkennen. Die Erklärung dazu findet sich in dem Umstand, daß es zwei grundverschiedene Vorbilder waren, die hier dem Maler vorschwebten — bei dem ersten: unser deutscher Adam Elsheimer, bei dem zweiten: ein italienischer Figurenkomponist des 17. Jahrhunderts, wohl aus der Carracci-Schule. Das einzig Gemeinsame dieser Seekatzschen Gemälde liegt jenseits der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit in dem einfachen Umstande, daß beide Werke „unmittelbare Erinnerungen an die Mannheimer Lehrzeit" widerspiegeln. Und in der Tat scheint diese innere Beziehung zwischen Leben und Schaffen des Künstlers die sicherste Möglichkeit einer zuverlässigen Chronologie zu bieten. Da wir dabei im Anschluß an die frühere Darstellung der Wormser und Mannheimer Entwicklungsperioden erst mit dem Jahre 1752 beginnen können, drängt sich die ganze Masse der erhaltenen Gemälde in die fünfzehn Jahre von der Darmstädter Anstellung Seekatzens im Frühjahr 1753 bis zu seinem Tode im Herbst 1768 zusammen. Als wichtigste Ereignisse fallen in diese Zeit: 1. die Aufträge des Grafen Thoranc, die um die Wende vom fünften zum sechsten Jahrzehnt Seekatz vollauf in Anspruch nehmen, und 2. die Ausführung der Braunsharder Supraporten, die als Haupt- und Spätwerk des Malers in das Jahr 1765 zu datieren sind. Es ergäben sich daraus ohne weiteres folgende drei Perioden in dem Leben und Schaffen des Malers: die ersten fünf Jahre nach seiner Anstellung, von 1753 bis ungefähr 1758, — die Nachwirkungen der Mannheimer Studienzeit, in der wir neben jenem in Mannheim angeeigneten höfischen Eklektizismus schon hie und da den eigenen mehr naturalistischen Regungen des Malers begegnen, die dann in der zweiten, der „Frankfurter" Periode — von 1758 bis 1763[1] — bei den Aufträgen für den Königsleutnant

[1] In den Briefen des Gevatter Dolmetsch Diené ist bis in das Jahr 1764 von Nachbestellungen des Grafen Thoranc die Rede.

Digitized by Google

und dem zugehörigen Gemäldekreis in dem engen Anschluß an die Niederländer einen festen Ausdruck gewinnen. Darauf schlössen sich als letzte Schaffensperiode die Jahre von 1764 bis 1768 an, die durch die engere Beziehung zum Darmstädter Hof eingeleitet werden, und in denen Seekatz mit der Ausführung der Braunshardter Supraporten seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht.

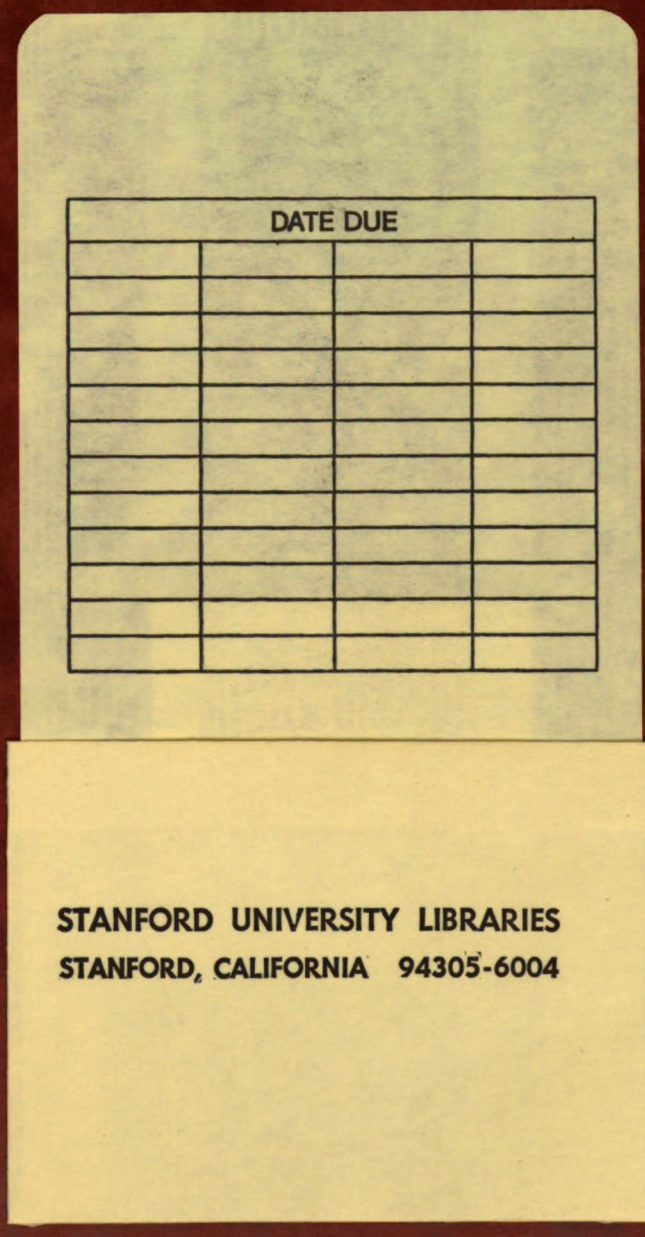
So wurde es bei der Beurteilung eines Malers wie Seekatz fast zur unbedingten Notwendigkeit, den äußeren Verlauf des Lebens zu überblicken, ehe man zu der Betrachtung seiner Werke übergehen durfte; denn nur bei einem kleinen Teil der Gemälde, wie etwa dem „Eierdieb", dem „Drei-Königsspiel", der „Fasanenjagd Ludwigs VIII.", oder den Genre-Kompositionen des Supraporten-Zyklus, dringt die ursprüngliche Absicht zu einem reinen Ausdruck durch. Die ganze Masse der übrigen Werke aber enthält Widersprüche, die den künstlerischen Willen in seiner Bahn gehemmt zeigen — sei es durch die Fessel einer übermächtigen Tradition, sei es durch praktisch-notwendige Rücksichten, die einen großen Teil der schöpferischen Kraft im Kampfe um das alltägliche Dasein verbrauchten.

Es gibt von dem alternden Haydn ein rührendes Wort: „In meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun — da ich's verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden"[1]. Diese Klage um ein unerfülltes Ziel, die ein sterbender Genius ausgesprochen, liegt wie ein Schatten über dem Schaffen Seekatzens, der sich so oft mit heiterer Laune über die Sorgen des Lebens hinwegzutäuschen versucht hatte.

[1] C. F. Pohl, Joseph Haydn.

Digitized by Google

AC899
H46B
f



Digitized by Google

Digitized by Google